NARRATIVA ARGENTINA 2.000

Lecturas azarosas de libros de este siglo

Nicolás Scheines



PENSAR EL MUNDO

OYD | EDICIONES

NARRATIVA ARGENTINA 2.000

Lecturas azarosas de libros de este siglo

Nicolás Scheines



OYD | EDICIONES

PENSAR EL MUNDO

Índice de contenido

Un amor para toda la vida (2014 [2006]) de Sergio Bizzio

Las primas (2007) de Aurora Venturini

Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos (1995) de Graciela Speranza

Barrefondo (2010) de Félix Bruzzone

Alt Lit. Literatura norteamericana actual (2014) de Lolita Copacabana y Hernán Vanoli (comp.)

Uno a uno. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90 (2008) Diego Grillo Trubba (comp.)

Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina (2012) de Elsa Drucaroff (comp.)

Los domingos son para dormir (2008) de Sonia Budassi

La culpa del corrector (2000) de Manuel López de Tejada

Historias Extraordinarias (2009) de Mariano Llinás

Tres cuentos (2012) de Martín Rejtman

Buenos Aires, La ciudad como un plano (2010) de AA. VV.

El ciudadano ilustre (2016) de Daniel Mantovani

El pudor del pornógrafo (2014 [1984]) de Alan Pauls

Weiwei (2016) de Agostina Luz López

Cataratas (2015) de Hernán Vanoli

Un cementerio perfecto (2016) de Federico Falco

El azul de las abejas (2014) de Laura Alcoba

Flores de un solo día (2002) de Anna Kazumi Stahl

La habitación alemana (2017) de Carla Maliandi

Narrativa argentina 2.000

NARRATIVA ARGENTINA 2.000

Lecturas azarosas de libros de este siglo

NICOLÁS SCHEINES

■

Scheines, Nicolás

Narrativa argentina 2000 : lecturas azarosas de libros de este siglo / Nicolás Scheines. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eliana Galanda, 2019.

Libro digital, EPUB - (Pensar el mundo / Galanda, Eliana; Scheines, Nicolás; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-86-2951-3

1. Narrativa Argentina. I. Título.

CDD A863

■

Dirección editorial: Eliana Galanda y Nicolás Scheines

Dirección de arte: María José Galanda

Maquetación y diseño de tapa: Gabriela Florencia Calvo

Corrección: Eliana Galanda

Fotografía de solapa: Catalina Bartolomé

Digitalización: Proyecto451

OyD Ediciones forma parte del portfolio de servicios literarios de De la Ortografía y otros Demonios.

www.ortografiaydemonios.com.ar

editorial@ortografiaydemonios.com.ar

Olazábal 4477 7ºB, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

A Silvana y Fanny,

lectoras

Algo, sí, pero ¿qué? Emprendo este libro para averiguarlo.

LIMÓNOV, DE EMMANUEL CARRÈRE

NOTA PRELIMINAR

Este libro reproduce un proyecto de lectura publicado mensualmente entre febrero de 2014 y enero de 2018 en el blog del sitio web www.ortografiaydemonios.com.ar. Los textos que aquí publico fueron adaptados para su incorporación en este libro, sin cambiar el «espíritu» original: agregué algunas notas al pie, pulí ciertos conceptos, quité hipervínculos e hice una revisión integral del contenido. Además, pasé de la tercera a la primera persona todos los textos.

Ese proyecto fue nombrado «Nueva Narrativa Argentina en 4 párrafos» y consistía en «microcríticas» de cuatro párrafos de literatura contemporánea. En la presentación, aún disponible en la web, aclaraba que no se leerían obras de poesía y que la consigna de «contemporánea» se iba a circunscribir a obras publicadas a partir del año 2000, un poco por la arbitrariedad del número redondo y otro poco por las siguientes palabras de Daniel Link: «Algún día los sociólogos e historiadores de la cultura deberán explicarnos por qué durante el año 2000 pudo sentirse algo así como un renacimiento de la ficción argentina» (Link, 2000).

Las reseñas podían ser breves porque contenían muchos enlaces para resumir algunas explicaciones, puesto que todas las publicaciones fueron escritas en computadora y pensadas para ser leídas en computadora, en el marco de una web 2.0, en la que todos podíamos ser, además de consumidores, productores de información. Hoy, cuando ya no necesitamos de una PC para ingresar a la web, sino que estamos inmersos en ella, la materialidad del libro puede conjugar perfectamente con el mundo digital más al alcance de la mano que nunca, con nuestros celulares que no soltamos más que para bañarnos y dormir. Para la lectura de este libro imagino, entonces, que todo lector tendrá a mano un celular con conexión a Internet y que podrá profundizar en cualquier concepto o autor según lo crea conveniente, generando sus propios hipervínculos.

No era un especialista en narrativa argentina contemporánea en aquel comienzo, y tampoco lo soy ahora, aunque mis lecturas de los últimos años (las

que figuran en este libro, y las que no están aquí) me permitieron un mayor acercamiento a la materia. Desde el comienzo, este proyecto fue concebido como una «búsqueda» y no como un trabajo de crítica especializada. Esto explica cierto desconocimiento en algunos casos, la falta de exhaustividad en otros, y la arbitrariedad del corpus en su conjunto: en este proceso de búsqueda se podrá notar que no se leen únicamente autores jóvenes, sino que la investigación incluye una revisita a autores anteriores, con libros publicados después del 2000.

Tampoco se trata de un compilado de notas promocionales propias del periodismo cultural: antes de escribir los artículos no conocía personalmente a ninguno de los autores (luego de encontrar mis textos en la web, algunos me contactaron) y solo un libro fue acercado por una editorial (lo reseñé porque me resultó interesante luego de haberlo leído, y no porque haya asumido algún tipo de compromiso); el resto de los libros, los busqué y los compré yo mismo.

Al ver todas las reseñas, descubro muchos huecos y ausencias de libros y autores: algunos los leí y no los consideré interesantes; otros, los leí y no los comenté; el resto de las ausencias (la gran mayoría) se deben a ignorancia, porque si consideramos las miles de novedades que se vienen publicando desde el 2000 para acá (1), podría decir que lo que leí no alcanza ni siquiera a ser una muestra representativa.

Entre las deudas que me quedan no quiero mencionar autores, sino editoriales: observando la bibliografía, descubro que muchas se repiten, mientras hay muchísimas otras de las que ni siquiera leí un libro. La otra deuda es federal: llamo a esto «Narrativa Argentina», pero solo leí a un puñado de patagónicos, una entrerriana, un rosarino, un cordobés y algunos bonaerenses no porteños, casi todos con residencia permanente y/o difusión en Buenos Aires. Sin embargo, considero que esta deuda me excede: sobre todo en los últimos dos años del proyecto, cuando me había agotado de tramas que sucedían entre Palermo y Caballito, busqué autores de otras regiones, con muy poco éxito. Ni en los stands de las provincias en sucesivas Ferias del Libro, ni en las librerías de algunas ciudades que visité logré conseguir información sobre escritores jóvenes locales. Esto se puede deber a asesores ignorantes, a la escasez de editoriales locales o a que efectivamente son pocos los escritores jóvenes en el interior del país. De todos modos, mi búsqueda tampoco fue exhaustiva: confío en que debe existir alguna movida joven de nueva narrativa, aunque sea en grandes ciudades, como Rosario o Mendoza, pero en mi pequeña investigación

solo encontré algo así en Córdoba.

Como todo libro de crítica literaria, este puede ser leído en cualquier orden; decidí conservar el original de publicación, porque creo que una lectura de principio a fin ayudará a entender el concepto de «búsqueda» al que me referí antes. Ensayé otras dos variantes, que el lector puede intentar: en una, presentaba las obras analizadas según su orden cronológico de publicación; en la otra, las asociaba por «series», en una lectura que al principio creí más productiva, pero que luego me hizo temer el encasillamiento. Titulé así aquellas series: «Textos generacionales», «Los que publican desde hace rato», «Escritores a medio tiempo o con obras breves», «El cruce: literatura y cine», «Los descubrimientos», «Voces fuertes», «Voces suaves», «El nuevo boom».

También conservo en este libro los fragmentos seleccionados de cada obra analizada, que acompañaban a mis textos en cada una de las publicaciones. A veces pienso que esa selección es más relevante que los comentarios, y que esos fragmentos podrían ser leídos de corrido y en forma independiente de las críticas, armando una serie nueva.

Por último, agregué un prólogo: lo incluyo no tanto para contar mi historia personal como para explicitar desde dónde fue que escribí estas reseñas; su lectura es totalmente accesoria.

Buenos Aires, septiembre de 2019

1. Según estadísticas de la Cámara Argentina del Libro, solo entre 2007 y 2017 se publicaron unas 300.000 novedades (es decir, 300.000 títulos únicos) en el país. Si imaginamos que apenas el 1% son libros nuevos de literatura argentina, igual son 3.000 libros, lo cual creo que es una suma mucho mayor a todos los libros que leí en toda mi vida (¿quién lleva la cuenta?).

PRÓLOGO

ESTE LIBRO DE CRÍTICA LITERARIA ES UN LIBRO SOBRE MÍ

A la carrera de Letras uno ingresa queriendo ser escritor, se forma para ser crítico y sale siendo docente.

PROVERBIO DICHO EN PUAN

Desde siempre quise ser Escritor. Va más allá de la edad a la que llega mi memoria. Si lo que dice Freud es correcto, las personas tenemos recuerdos conscientes recién a partir de los 6 años, a menos que hayamos vivido alguna experiencia traumática antes. No podría asegurar que quiero ser Escritor desde aquella edad, no lo tengo tan claro, pero sí puedo decir que, cuando me mudé de mi casa de toda la vida, a los 26 años, encontré un cuaderno de primer grado donde yo contaba una historia ilustrada de cuando Colón llegó a América. Supongo que ese día en el que escribí aquel cuaderno habré tomado la decisión, pero no lo sé, no lo podría saber.

Hasta cuarto grado fui a una escuela progre y a partir de quinto me cambié a un colegio bien, en el que aprendí a decir «colegio» en vez de «escuela». En la escuela progre era líder (en un curso de veinte alumnos, en una escuela en la que se fundaban grados a medida que avanzábamos), todos me conocían (todos nos conocíamos) y a las maestras y directoras se las llamaba por el nombre de pila (nada de «señorita» o «miss») y se las saludaba con un beso. En el colegio bien me llamaron por mi apellido desde el primer día casi hasta el último, compartí año con unos ochenta chicos separados en tres divisiones y comprendí desde el

comienzo que la sociedad puede ser más compleja que ese pequeño mundo donde formaba parte de un grupo selecto que mandaba sobre el resto, con paternalismo y crueldad por partes iguales, como cualquier chico sabe aplicar.

En la escuela progre, aprendí a leer y a escribir, pero no tengo registros de haber ahondado en ninguna de las dos tareas: me gustaba más dibujar y pintar, hacer cuentas y jugar al fútbol, al handball o al quemado. El gesto de escritura más grande que recuerdo de aquellos tiempos no lo hice yo: una vez, en la puerta de uno de los cubículos del baño de varones, apareció como por arte de magia la siguiente expresión: «CAGÁ BIEN, GORDO». Rebeldía. Iconoclastia. Hoy diría que fue un perfecto gesto sarmientino, pero la verdad es que por ese entonces solo sabía que Sarmiento había sido un maestro que nos regalaba un feriado una vez al año. No sé cómo soy capaz de recordar tan claramente mis sensaciones frente a aquel episodio, pero estoy viendo las letras blasfemas (incluso para los parámetros de la escuela progre) como si hubiese sucedido ayer. La malapalabra, la orden, la asociación infantil entre el excremento como un peso en el cuerpo que hace que las personas sean gordas (¿y luego de expulsarlo, más flacas?), todo me pareció aberrante, pero me daba tranquilidad saber que no había sido uno de los míos (porque, claro, era líder: me hubiese enterado). Bueno, estaba equivocado. Había sido uno del grupo privilegiado de los cinco. Con la complicidad de otros dos. Sin la mía (que, por supuesto, me hubiese negado, invalidando el uso de la palabra como herramienta para el humor y clausurando de plano todo el chiste).

Eso fue en cuarto grado. El mismo año se fundaba un club al que para entrar había que recibir en cada brazo diez latigazos de la banda elástica de una carpeta A4 que todos teníamos para Plástica y había que oler durante medio minuto los aparatos movibles de Matías, un outsider al grupo de los cinco que tenía intenciones de asumir el liderazgo, sin mi presencia. Fui el último en unirme al club, justo cuando ya se empezaba a disolver, cuando ya perdía la gracia.

De los cinco amigos, cuatro integrábamos un grupo aún más exclusivo: «la banda». Yo, como buen líder que me creía, tenía el privilegio de tocar la guitarra. Íbamos a los ensayos (la mayoría, individuales; algunos, de la formación completa), y en las prácticas para el concert escolar de fin de año simulábamos que tocábamos: teníamos que preparar una canción de los Beatles que íbamos a tocar solo nosotros cuatro, destacándonos por sobre el resto. Mi guitarra era eléctrica, lo que la hacía más difícil de transportar y me obligaba a usar un cable y un amplificador. En casa me hacían practicar sin enchufar, para no hacer

mucho lío. Realmente no me importaba: no me gustaba tocar la guitarra, me salía mal y no me interesaba la música. Tanto, que mi profesor (el padre de uno de los chicos) lo notó, y una clase en la que tocaba sin esmero y fallaba en recordar los acordes me sugirió que si no me gustaba, podía hacer otras cosas con la música. Esa clase practicamos «composición». Me preguntaba qué me pasaba que tocaba con tanto desgano, y yo le respondía que estaba cansado. Esa vez compuse una canción, de la que aún conservo la melodía en la cabeza y los primeros versos: «Tengo sueño / quiero dormir / en la cama / hasta morir. / Hoy desperté / junto al sol», y seguía, pero tanto no me acuerdo. A la distancia, oigo la melodía como una vulgar copia de «De música ligera» y la letra suena un tanto depresiva para un nene de 10 años, pero eso era lo que me salía en ese momento. Nunca escribí esos versos en un papel, pero un poco estaba escribiendo ya.

A fin de año, mi supuesto liderazgo estaba en ruinas: no pude tocar en el concert porque mi mamá me sacó de guitarra debido a mi falta de interés (me enojé mucho en su momento, pero fue un poco un acting, porque en verdad odiaba la guitarra; el dolor, claro está, era ver que mi lugar de privilegio en la composición social de esa microsociedad de veinte chicos de 10 años era desplazado: pasaba de la élite que tocaba aparte en el concert a ser un niño más dentro del coro); ya no estaba entre los mejores en fútbol ni tampoco en Plástica; hacer cuentas había perdido prestigio y ya no otorgaba ningún tipo de distinción social; la interacción con mujeres comenzaba a ser un factor de importancia, pero a mí me interesaban menos que la guitarra.

Tuve una oportunidad de remontar, ya no con la aprobación de mis pares, sino de mis superiores: además de la música, a fin de año todos los más grandes del colegio (desde cuarto hasta séptimo grado) presentábamos una obra de teatro. Todos nos postulamos para ser piratas, pero alguno de cuarto tenía que ser Peter Pan: la directora de inglés me sacó del aula una tarde para ofrecerme el desafío. Primero me hice el duro, el «yo quiero ser pirata como todos los demás», pero pronto acepté, inflado el ego por la vanidad, seguro de que iba a hacer mi mejor papel, de que «claro, ¿quién mejor que yo para hacerlo?». Nos habían anunciado a todos los Peter Panes (uno por curso) que íbamos a volar, que todo iba a ser grandioso. Luego, cuando estuvieron los libretos listos, descubrí que tenía apenas tres líneas para memorizar, menos que mi amigo que había sido designado para ser el Capitán Garfio de mi año, y que los arneses no

funcionaban: no habría vuelo.

Irremontable por donde se lo mire, ese año no me trajo ninguna satisfacción (ni siquiera la de un campamento que prometía ser mágico y salió espantoso). El grupo que antes había sido de cinco y que luego conformábamos cuatro, ahora había pasado a ser un grupo de tres —sin mí—, fomentado por el profesor de música, que se maravillaba con las habilidades de mis amigos y los llevaba a un lugar secreto —del que mis propios amigos no me podían contar nada— llamado «Lavanda», con un juego de palabras lastimoso, donde todos aprendieron a tocar «Cantaloop» y se perfeccionaron en sus destrezas. Yo ya no tenía nada que ver con ese micromundo de la música, y en paralelo, el resto del curso se resquebrajaba con deserciones aquí y allá. Lejos había quedado mi pudor aquel día en que el mismo chico que había escrito «CAGÁ BIEN, GORDO» me había bajado los pantalones durante una persecución por el aula, dejando a la luz (y, sobre todo, a la vista de las chicas del curso) mi nalga derecha, en el hecho más vergonzoso del que tenga memoria. Nunca lo perdoné por aquella ignominia, que visto a la distancia, fue una clara condensación de mi pérdida total de autoridad dentro de ese grado.

Ese diciembre en mi casa se hizo una pileta de material y recuerdo que su estreno con el grupo de cinco amigos fue la última vez que los vi a todos. Casi como una distinción de clase propia de las sociedades de adultos, los dos amigos que teníamos pileta de material nos cambiamos al colegio bien. Yo no volví a hablar con los otros; mi amigo siguió vinculado a través de «Lavanda». Por esos años escribir no era ni siquiera un anhelo, y apenas si me entretenía con algunos libros infantiles, entre los que se destacaba El pequeño Nicolás, menos por las destrezas de René Goscinny que por la homonimia que compartía con el protagonista, un niño de mi edad.

Entrar al colegio nuevo fue una experiencia movilizante. Todo era distinto, desde el uniforme con camisa, corbata, pantalón de vestir y zapatos hasta el trato con los docentes, compañeros y personal que no sabía que podía existir en un colegio, como una señora con un megáfono encargada de entregar chicos a sus padres o un hombre grande con un triciclo que transportaba cosas entre el edificio de primaria y el de secundaria. Hasta había un kiosko en el patio. Recuerdo que mi papá me dio un billete de dos pesos mientras hacía la fila para saludar a la bandera el primer día de clases. En el recreo me compré una barrita

de cereal Felfort (cuando eran las únicas que existían en el mercado y nadie las compraba) y un jugo Baggio. El vuelto se lo presté a un compañero, que nunca me lo devolvió, pese a que se lo pedí reiteradas veces. Otro chico se encargaba de pedir comida a los que salían del kiosko. Uno de los más grandes me dijo que no me sintiera obligado a darle, que ese chico siempre hacía eso. Cuando terminé la fila del kiosko el recreo casi había terminado. Me senté en un escalón, comí lo que había comprado y sonó el timbre, otra novedad.

En el siguiente recreo me preguntaron que quién me gustaba. Como no entendí la pregunta, me la repitieron. Dije que nadie. No fue una buena respuesta. Pronto descubrieron que mi interés por las mujeres —y por cualquier elemento vinculado al sexo— era nulo. Mi amigo, en cambio, rápidamente logró ponerse de novio durante un recreo. Después cortó. No me contó nada, yo me enteré por terceros. Se lo recriminé. No me dijo nada. Nunca decía nada él, y sin embargo encajaba mucho mejor que yo.

Todos pensaban que él y yo veníamos juntos, así que cada vez que lo querían invitar a él a una casa se sentían obligados a invitarme a mí también. Yo aproveché ese viento de cola para ganarme cierta popularidad, pero rápidamente comprendí que mi lugar estaba más vinculado al de «manager»: era el que hablaba por mi amigo, el que organizaba los planes, el que contaba historias sobre él que todos querían saber. Por ejemplo, cómo era que tocaba así el piano. Una nueva profesora de música también se maravilló con su habilidad, mientras yo tenía serios problemas intentando dominar una flauta (otra novedad del colegio bien). En el fútbol también era mejor. Y a nivel académico no había nada que cuestionar: ambos éramos buenos, ambos teníamos la capacidad de entender sin prestar atención y de charlar en clase y aprobar con buenas notas para cerrarles la boca a las maestras que nos separaban de nuestros asientos: pero él siempre era un poco mejor.

Resignado a que todos me llamasen por mi apellido y a que todos me creyesen un anexo menos interesante de mi amigo, ocupé el lugar que los demás me asignaron en esta nueva sociedad, entendiendo que para que exista un líder tiene que haber un pueblo, y que mi rol ahora era el de ser «uno más».

Creo que por esa época —más o menos mitad de año— surgió uno de los tantos concursos que organizaba el colegio, el primero que me interesó: escribir un cuento. Era como debían ser los concursos: con un pseudónimo, poniendo los datos del pseudónimo en un sobre dentro de una urna, un texto de tantas páginas

y determinado tipo de hoja; el tamaño de letra no se especificaba, porque se escribía a mano. El anonimato me daba impunidad, me ofrecía la chance de destacarme en algo sin arriesgar nada: si ganaba, era toda gloria; si perdía, nadie se iba a enterar de que había participado. Era mi modo silencioso de intentar recuperar mi lugar como líder, volver a ser un faro para mis compañeros, aunque sea en algo tan nimio como escribir.

La concatenación de los hechos haría pensar que gané ese concurso. No. Por supuesto que no. Por supuesto que el que ganó fue mi amigo. Un relato maravilloso, que llenó de miedo a todos, que erizó pieles púberes y que suscitó el aplauso conjunto e inexpugnable. Yo también aplaudí. En última instancia, era mi amigo quien había ganado, y no alguien de otro curso. Pero la sangre me hervía por dentro: descubría que mi amigo era mejor que yo incluso en algo que casi no le interesaba. Es posible que ese día —sí, ese día— haya decidido ser Escritor, para poder adquirir algo de prestigio entre mis pares, para poder ser motivo de orgullo para mis padres, que me creían más cerca de las matemáticas, por las Olimpíadas en las que participé y llegué lejos (aunque claro, no tan lejos como mi amigo).

De mi amigo recuerdo miles de cosas (prefiero no llamarlo por el nombre, no tanto por preservar su identidad como por no volverlo, una vez más, más importante que yo), pero una que viene a colación de esta historia es que él me introdujo en el mundo del rock nacional, que me permitía entretenerme con las letras. En realidad, a mí ya me gustaba (cantaba canciones de Fito Páez y de Los Pericos con fervor desde los 4 años), pero él me amplió el espectro. Seguro hoy lo negaría, pero en su momento (a los 11, 12) le gustaba mucho León Gieco. Con él escuché «Los Salieris de Charly». Cada vez que la escucho vuelvo a pensar en él. En él y en mí, en mi lugar de Salieri, en mi germen de niño odioso embebido en la envidia y el rencor silencioso, siendo mejor amigo de mi Mozart, confidente, seguro de que yo entendía mucho mejor que él cuál era el lugar que le tocaba cumplir en nuestra sociedad, que ya no era de veinte, sino de ochenta. No se debe juzgar a un niño, pero cuando miro hacia atrás aborrezco a ese ser envidioso que dio origen a mi deseo de ser Escritor, que hoy no temo en admitir vano, un vehículo más hacia la fama, como cualquier otro. Tal vez el vehículo más lento, el más complejo, el de menos prestigio y el más inútil en estos días. Pero fue el que elegí, sin saber por qué y sin haber leído demasiado, allá por la primaria, tal como otros sueñan con triunfar en la tele o con ser futbolistas. Yo quería ser Escritor, y uno de los problemas de ser Escritor es que a los 20, cuando ya no se está jugando en Primera, el sueño no se pasa. La meta sigue ahí

para toda la vida, y solo en la muerte podremos saber si le cumplimos o no el deseo a ese niño de 10 años.

En su momento lo viví como una tragedia, pero visto a la distancia, lo mejor que me pudo haber pasado fue que mi amigo (en realidad, los padres de mi amigo) decida (decidieran) cambiarse(lo) al Nacional Buenos Aires. Habían pasado solo dos años de nuestra excursión en ese mundo de nenes bien a los que se los llamaba por el apellido, novios que ni se daban la mano y partidos de rugby donde ninguno de los dos se destacaba. Ese año, el de séptimo grado, me hice un nuevo mejor amigo, y por primera vez empezaba a tener relaciones con otros compañeros por fuera de la sombra de mi ex mejor amigo, a quien seguí viendo los viernes durante un año más por pura cortesía suya (cuando yo dejé de llamarlo ya no nos vimos nunca más).

Además, en séptimo tuve otro hito que me marcó: estábamos escribiendo un cuento en grupos, y como fue mi tendencia desde siempre, me distraje en una charla que poco tenía que ver con el cuento. Todo nuestro grupo estaba a la deriva cuando comenzó la ronda de lecturas en voz alta. Yo pedí las hojas que contenían los tres sólidos párrafos que habíamos garabateado. Cuando fue mi turno de leer, leí. Leí primero un párrafo, luego el otro, y por último, el tercero. Y noté que nuestra historia era mucho más corta que la de los demás y que terminaba en cualquier parte. Así que seguí «leyendo»; es decir, inventando. Imitando el tono que traía de la lectura, avancé con un nuevo relato oral que emanaba de mi boca sin que estuviera escrito en el papel. Tan largo fue que consideré que debía cambiar la hoja. Pasé una de las hojas Rivadavia con ojalillos que estaba archivada en mi carpeta número 3 y seguí con la historia, con una fluidez notable. Solo me detuve cuando vi la sombra de la profesora sobre mí, que no podía evitar sonreírse ante la inventiva de su alumno de 12.

Al día de hoy, podría decir que ese fue mi único éxito en relatos de ficción. Es más, envalentonado por el suceso y ya con las credenciales de Escritor del curso, me presenté al concurso literario de ese año, seguro de ganar (porque había mejorado y porque mi ex mejor amigo ya no estaba). Escribí una historia en Sicilia donde gente con nombres italianos circulaba, peleándose por algún tesoro de vaya a saber qué, queriendo imitar infantilmente lo que había visto en El Padrino (aquella gloriosa primera vez en la que vi El Padrino) tiempo atrás. No solo no gané, sino que luego recibí una calificación por el cuento (en séptimo el

concurso ya no era tan voluntario y anónimo como lo había sido en años anteriores), y fue lastimosa. Una vez más, mi deseo de ser Escritor se topaba con la realidad.

Durante la secundaria me aparté un poco del rumbo, más allá de haber hecho algún seminario optativo de periodismo o de historieta. En el de historieta me fue mal (no tenía gracia, no sabía dibujar) y en el de periodismo era el mejor, pero sin que me diera ninguna satisfacción, porque me resultaba casi una obviedad: leía el suplemento de Deportes del diario todas las mañanas y no había más que imitar aquello que leía, que era bastante sencillo. Encima tenía práctica, porque desde que mi nuevo mejor amigo se había ido a vivir a España en el obvio año 2002, le mandaba las crónicas de los partidos de Argentinos Juniors, que debutaba en la B Nacional. Recuerdo la primera línea de la primera crónica: «Pitó Abal. Cinco minutos habían pasado nada más, y Argentinos ya tenía un penal a favor. El "Topo" Gómez, gran refuerzo del Bicho, lo cambió por gol». Desde entonces, cada vez que veo a Abal en una cancha pienso hace cuánto tiempo que está dirigiendo, y siento un pequeño orgullo de haberlo «descubierto», como si su carrera hubiese tenido un quiebre luego de mi crónica que viajó miles de kilómetros a través de los primeros mails que enviaba.

Con profesoras de Literatura y Literatura Inglesa que no despertaban mi interés en nada, mi camino hacia la meca, el ser Escritor, se borroneaba, pero así y todo no dejaba de leer. Mi mamá alguna vez le contó a mi psicóloga un mito fundacional de mi afición a la lectura vinculado a una lesión que tuve, que me obligó a estar tres meses sin hacer deporte. Es falso. Sí, leía más, pero porque tenía más tiempo, no porque me interesase más.

En el colegio odié a Borges y a Shakespeare con pasión: juré no leer nunca más al primero y pensé que tal vez el segundo pudiese interesarme más si lo leía en español. El mundo me encuentra hoy un fiel devoto de Borges y aún sin haber leído una palabra más de Shakespeare que aquellos dos libros que leí en el colegio. En cambio, llegar a Cortázar y a García Márquez sí me significó un interés especial. Hoy no sabría explicarlo, pero como todos (en Puan) dicen que son «literatura de adolescentes», podría conceder que eso debió haber tenido algo que ver. El caso es que de Cortázar tenía los cuentos completos en mi casa, entonces le pedí a la profesora que me marque cuáles leer por mi cuenta, además de los obligatorios de Bestiario y Todos los fuegos el fuego. Terminé leyendo

casi todos, ahora sí con cierta admiración, recuperando mi pasión oculta por ser Escritor. Tal vez veía en Borges y en Shakespeare algo imposible de hacer (ese lenguaje recargado, todas las citas, la cantidad de conocimiento acumulado), pero con Cortázar encontré juegos y palabras más comunes, sentí que era un amigo el que me contaba las cosas que sucedían en una Buenos Aires más o menos reconocible, y no ruinas circulares con minotauros y cuchilleros que se pelean en un mundo olvidado, entre miles de palabras extranjeras y libros y personas que no conocía.

Con García Márquez me pasó lo mismo: era un amigo contándome una historia. Primero, de un náufrago; después, de una chica con el pelo muy largo, hasta que por fin me animé, me subí a un colectivo, fui hasta la única librería que conocía y me gasté parte de mis ahorros en Cien años de soledad, no sin antes consultarle a la empleada si ese libro era «como para mí». Tenía 14 años y estaba acostumbrado a que mi mamá me diera los libros o a que estos tuvieran la leyenda «A partir de 12 años». Cien años de soledad no decía nada de eso, pero la vendedora me dijo que lo leían en los colegios, así que lo compré. Demoré en leerlo, pero lo leí completo. Era difícil, entendía poco, me molestaba que todos los personajes se llamasen igual, pero así y todo me gustó. Me gustó más el hecho de haberlo leído que el libro en sí. La seguridad que me daba haber podido leerlo, una literatura para grandes en la que no necesité la ayuda de mi mamá. Ese mismo año también me compré Plata quemada (vi la tapa en la librería en la que compraba mis manuales de texto y me tenté por el fuego y porque el título me hacía acordar a una película; además, el precio era ínfimo) y El Padrino, que se lo encargué a mi mamá y lo consiguió solo usado. Descubrir que se podían comprar libros usados a precios accesibles fue toda una revelación para mí, y desde que egresé del colegio y «salí a la vida» nunca dejé de recorrer las librerías de viejo.

Con la edad fui descubriendo que escribir a los 16, a los 18, no tenía mucho sentido, así que fui postergando mi sueño de ser Escritor, que además cada vez tenía menos peso en el orden social, en el que ya claramente había fracasado en el plano de las mujeres, pero donde al menos me había podido hacer un nombre dentro de ese colegio que me siguió resultando tan ajeno hasta el último día.

Llegó la hora de elegir la carrera y el Periodismo se me apareció casi como una obviedad. No sabía si estudiar Comunicación Social en la UBA o si ir a TEA

(única opción posible para ser periodista en aquel tiempo, según mi mirada) y complementar en la UBA con otra cosa. Finalmente me incliné por este formato, sin saber que el desdoblamiento iba a ser una constante en mí (un modo de tener siempre una alternativa, de tener una mayor amplitud pero sobre todo, una vía de escape a poner todos los huevos en la misma cesta, un temor reverencial por apostar un pleno y perder).

Primero fue Periodismo y Sociología, pero una visita a la Feria del Libro mientras cursaba el primer año de la carrera me hizo entender que lo que yo quería era leer todos los libros de literatura que se hayan impreso alguna vez, y que existía una carrera dedicada a ello: Letras.

Tomé la decisión de abandonar Sociología una tarde en la que había ido a la Biblioteca Nacional a estudiar para el primer parcial de Economía y en lugar de leer sobre Smith, Marx y Keynes, me devoré un montón de historias de cronopios y famas acostado en una de las colinas de pasto de Plaza Francia. Mi camino estaba decidido: quería ser Escritor.

Esa tarde, sentado en la colina y luego de haber terminado mi libro, miré a una chica que también leía. Tenía más o menos mi edad, escuchaba música en uno de esos reproductores de MP3 de tubito de paso efímero en este mundo, tomaba sol, leía Sábado, de Ian McEwan (lo recuerdo porque luego lo leí yo también, en honor a ella). Me imaginé acercándome a ella, hablándole. Luego me imaginé que un personaje se acercaba a una chica y le hablaba. Y qué pasaba después. Lo escribí en una de las hojas de mi cuaderno A4 que tenía en su tapa mi letra en indeleble: «Economía». Después, intrigado por cómo seguir la historia, me le acerqué y le hablé. Copié el parlamento que me había inventado en la hoja: una sutil invitación a almorzar, puesto que era el mediodía. Como era de esperarse, me dijo que no. Pero esa noche llegué a mi casa y escribí con fervor un relato de ese encuentro que ya no recuerdo ni a dónde quedó.

Luego, ante cada situación en la que me sentía angustiado o distraído, escribía. La mayoría de las veces eran ficciones altamente inspiradas en la realidad. Algunas eran ejercicios de escritura, con cierto estilo intencionalmente buscado, y otras, eran chorradas de palabras que me salían solas. Cuando la primera chica que me gustó me rechazó, escribí en las hojas en blanco de un libro de chistes que tenía a mano una historia acotada al espacio dado, en el que un chico se tiraba a la pileta sin saber si había agua o no. Cuando lo terminé me pareció una buena metáfora (hoy, obvia) y me sentí más feliz que antes de haberlo escrito.

Sabía que no era para publicar, que no tenía ningún valor, pero escribirlo me ayudó a entender qué era lo que había hecho la noche anterior.

También escribí cosas sueltas sobre otras chicas que me gustaron (por largo tiempo o por unas horas), sobre mi amor por el fútbol (hasta envié mi cuento a un concurso, otra vez seguro de que iba a ganar, otra vez decepcionado por la derrota), sobre las muertes de mi tía y de mi abuela, sobre cosas que se me venían a la cabeza asociadas a la justicia social o a un gran proyecto de libro que se moría a las cinco páginas. Rara vez pensaba en una novela, o al menos, rara vez la pensaba en el sentido tradicional. Por ejemplo, un proyecto fue componer la historia de un personaje únicamente a través de lo que de él fuera publicado en los medios, como si fuese un compendio de notas periodísticas sin narrador. No me parece mal la idea, aunque una búsqueda en Google haría ese libro hoy en día. Además, hubiese sido verdaderamente difícil de llevar a cabo. «Los papeles de Mariano Stiffemberg» se iba a llamar: todavía conservo la carpeta en la computadora. También imaginé novelar de atrás para adelante la canción «Ruido», de Sabina, en otro complejo proceso de literaturización de otro género (primero el periodismo, luego la canción). Nunca tuve un verdadero proyecto de novela, como supongo que tendrán casi todos los estudiantes de Letras antes de ingresar a la carrera. Ni siquiera tenía cuentos escritos, sino apenas algunos pequeños relatos aislados. No sé muy bien cómo pretendía llegar a ser Escritor sin siquiera contar con un proyecto de escritura.

La carrera de Letras (y la vida en general) me hicieron más escéptico, más realista: rápidamente descubrí que no tenía sentido escribir nada antes de terminarla. Que para escribir primero hay que saber. Sé que es una noción un tanto falsa o sesgada, pero me resultaba conveniente. Me angustiaba enterarme de Escritores que habían triunfado a los 20 años; me alegraba saber que Cortázar apenas publicó algunas cosas menores antes de cumplir los 40.

Como periodista desempleado y sin experiencia y como estudiante de Letras, se me abrió una veta a través de la corrección de textos. Era bueno (soy bueno) casi sin proponérmelo. Los errores ortográficos los veo desde siempre sin necesidad de saber de memoria todas las normas; sintaxis me gustaba en el colegio y en la facultad me apasionó, y ser observador es una de mis cualidades principales desde siempre, según me repetía mi mamá.

Empecé a corregir textos de mis padres que tenían que publicar en ámbitos académicos, y luego pasé a corregir textos de sus colegas. Primero publiqué un

aviso en una revista especializada, y después creé una página web para ofrecer mis servicios. ¿Cómo llegarían los clientes a la página web? Descubrí Google AdWords y los clientes empezaron a llegar. Mientras, mantenía actualizado el sitio con un blog sobre escritura.

Mi búsqueda de un trabajo fijo no cesó, y finalmente ingresé en una agencia de prensa y relaciones públicas. De allí me fui a hacer carrera en comunicación y prensa en una empresa grande. El sitio de corrección nunca lo cerré, pero ya le daba menos importancia en mi vida. En paralelo, seguía cultivando mi fantasía de algún día convertirme en Escritor, y tanto la carrera de Letras como los libros que leía por mi cuenta me proporcionaban el escape necesario para mantener viva la ilusión de que mi vida no iba a suceder por siempre adentro de una oficina, cumpliendo horario de 9 a 18.

Poco antes de recibirme, descubrí que mi escape se terminaba y que ya iban quedando pocos espacios para la literatura en mi vida. Así fue como me propuse, en un viaje en subte, dar comienzo a un blog distinto del que llevaba, que cada vez actualizaba menos. En vez de escribir pequeños consejos para escribir mejor u observaciones que llevaran a concluir sobre la importancia de contratar a un corrector de estilo, pensé en escribir sobre literatura. ¿Sobre qué literatura? Sobre la que más me entretenía leer, sobre la que menos conocía, sobre la que menos cosas se habían escrito: literatura argentina contemporánea. Yo lo llamé «Nueva Narrativa Argentina» antes de ser consciente de que ese término había sido acuñado ya. Pero no me importó, porque tan errado no estaba y, sobre todo, porque lo que estaba haciendo era un ejercicio de exploración: estaba tanteando el terreno, conociendo qué era lo que se estaba escribiendo, quiénes eran los Escritores actuales, cómo tendría sentido insertarme en ese círculo sin ser repetitivo, sin sumar un libro más a todo lo que ya se había escrito.

Rápidamente comprendí el sinsentido de ese planteo: desde siempre estuvo todo escrito, no es nueva mi angustia por irrumpir con algo novedoso. Para mi sorpresa, sin embargo, las lecturas me fueron revelando un montón de excelentes Escritores, mayores o de mi edad, pero que en cualquier caso yo no conocía. En realidad, en su mayoría eran desconocidos por todos, excepto los 5 mil o 10 mil lectores que conforman un mundo aparte. Es más, una vez les pregunté a mis alumnos de periodismo quiénes conocían a Aira, Piglia o Fogwill y ni uno solo de los 33 levantó la mano. ¿Qué pensar si les llegaba a preguntar sobre Eduardo Muslip, Patricio Pron o Selva Almada? No tengo por qué juzgarlos: yo tampoco conocía a Aira ni a Fogwill antes de entrar a Letras (a Piglia sí, pero solo por la

casualidad que ya conté) ni a Muslip, Pron y Almada antes de embarcarme en este proyecto. (1)

Este es el origen de este libro, de esta búsqueda. No es una búsqueda canónica ni enciclopedista, sino puramente personal. Es una excusa para leer algunos autores actuales, algunos viejos que publicaron en los últimos años y algunas otras cosas que se pasan de los límites estipulados originalmente. Pero es, ante todo, una búsqueda por intentar entender qué significa ser Escritor en estos días. Me pregunto si haber escrito sobre este tema durante cuatro años no fue una vía tangencial para abordar la problemática, si no fue una forma de zanjar la cuestión sin ningún tipo de rigor científico, si no fue un manotazo de ahogado para finalmente publicar un libro y ser llamado Escritor pese a carecer de cualquier tipo de ideas para una ficción. Supongo que hay mucho de verdad en cada uno de estos planteos. Pero también creo que fue una forma de entender este período de mi vida que he narrado —y que, ya escrito, espero poder dejar atrás—, una manera de mirar qué puede buscar un millennial de veintipico en la literatura, un intento de comprender por qué cada vez que se hace crítica literaria se está dejando una buena cuota de historia personal en ese texto.

Alguna vez leí un artículo en el que Martín Kohan defendía a una investigadora del CONICET que estaba en el eje de todos los medios por una causa ajena a ella. Ella no se exhibía y generaba guardias periodísticas en la puerta de su casa noche y día. Kohan, astuto, dijo que si querían saber de ella no les convenía buscar en su basura o en lo que les pudiera decir en la puerta de la casa en el medio de un asalto periodístico: si querían saber de ella —de una investigadora, de una crítica, de una Escritora— debían buscar entre sus publicaciones, que allí se revelaba mucho más fielmente, casi desnuda ante la excitación de tener algo para decir sobre tal o cual libro.

Todavía no estoy seguro, pero creo que ejercer la crítica es, en cierta forma, ser un Escritor.

1. En realidad es justo decir que a Muslip y a Pron los conocí gracias a un seminario de Graciela Speranza sobre literatura y arte contemporáneos en

América Latina que me sirvió de faro en todo este proyecto.

EXAMEN DE RESIDENCIA (2000)

DE EDUARDO MUSLIP

VOCES QUE NO GRITAN

Corresponde empezar esta incursión en la narrativa argentina de este siglo por este libro: fue publicado exactamente en el 2000, año que elegí para hablar de «lo nuevo», y es, además, el inspirador de la cita de Daniel Link que mencioné en la Nota Preliminar. Además, vale la pena empezar por Muslip porque tiene una voz distinta a lo que venía sucediendo por esos años, una voz de época —de esta época—, que se empieza a vislumbrar en Examen de residencia, que asoma mucho más clara en Plaza Irlanda (2005, Cuenco de plata) y que se confirma y se corona en Phoenix (2009, Malón). (1) Su literatura es la literatura de esta voz, su desarrollo, sus hesitaciones, su conformación, y ese detalle podrá fascinar a quienes esto les baste, pero seguramente irritará a los aficionados de las tramas de introducción, nudo y desenlace, e irritará por igual a aquellos que esperan una revolución en el lenguaje, una genialidad —o, al menos, una pretendida genialidad, una intención, un gesto—.

Es justo decir que en Examen de residencia no todos los cuentos logran este efecto de detalle que se verá en el resto de la literatura de Muslip: en más de un relato de esta colección parece vislumbrarse una pretensión de crear cuentos que cierren, con significaciones que pueden ser reveladas a partir de lecturas atentas y tramas que dan algún giro. Estos cuentos («Power Rangers» y «Examen de residencia», por ejemplo) son los más mundanos, los menos interesantes. Pero hay un narrador que asoma en esta colección —y que ya había estado presente en la novela juvenil Hojas de la noche, con la cual ganó el Premio Colihue en 1995—, que se caracteriza por una voz temerosa, analítica, observadora, llena de dudas e inquietudes que comparte en cada oración, en cada salto de página,

creando mundos atrapados en pequeños departamos donde el personaje encerrado sale todo el tiempo de allí a través de las palabras, del pensamiento, y el mundo visible es el de su cabeza. Se trata de una voz llena de ternura y de cierto sufrimiento, que es el que viene aparejado al mandato cortazariano de mirar siempre por el intersticio, por la hendija de lo real y cuestionar todo el tiempo lo que nos es dado.

Así es como procede este narrador, que a medida que avanzan las obras de Muslip y pasan los años es estudiante o licenciado en Letras, más o menos homosexual —también depende del paso de los años, de la liberación de ataduras—, que se enfrenta al terrible mundo moderno en el que ya no hay nada para decir, en el que solo quedan las minucias, migajas de literatura. Para que se entienda: las grandes obras ya están hechas, Borges-Arlt-(Cortázar)-(Puig)-Saer-(Aira)-(Fogwill), el canon está armado, y he aquí el gesto novedoso o, al menos, característico de mucha de esta nueva narrativa post-2000: la resignación del escritor a ser uno más, a contar su mundo, a detenerse en los detalles, a ver pasar el tiempo.

Muslip es un gran escritor sin mucho que contar. No especialmente porque él no tenga nada para decir, sino porque da la sensación de que ya todo está contado, de que la Gran Novela Argentina ya se hizo (¿Rayuela?) y que los cuentos son solo para unos pocos lectores. Para esos pocos escribe Muslip, creando mundos íntimos, consciencias productivas y fluidas, relaciones complejas e inexactas, vacilaciones y una pequeña colección de observaciones, que nunca citaremos con el orgullo y la grandilocuencia que usamos al decir «como dice Borges», pero que nos regocijarán en ese instante de lectura, en esa charla cara a cara con el narrador, que nos cuenta algo, y que a nosotros nos interesa porque somos lectores, porque nos enfrentamos a los libros ávidos de escuchar, y sobre todo, de escuchar voces claras, con personalidad, con la potencia de la palabra, aunque esta produzca una sensación más cercana a la ternura que a la revelación. Por eso Examen de residencia marca el ingreso de una nueva sensibilidad (que sin duda compartirá también el nuevo cine argentino, ese de los silencios marcados y los fuertes sonidos de ambiente, donde se apoya un cigarrillo y se escucha cómo se apoya un cigarrillo), enfocada en el detalle, sin pretensiones universalistas ni localistas, que crea pequeños mundos personales en medio de un mundo cultural que ya da vueltas desde hace rato, y que pocos se detienen a oír. Y ahí están entonces los cuentos de Muslip, para esa minoría que no busca extravagancias ni enseñanzas ni historias rebuscadas: como diría Aira, solo busca seguir leyendo.

UN FRAGMENTO DE EXAMEN DE RESIDENCIA:

Aunque, como alguien alguna vez me dijo, en esta época las distancias no son enormes, los distanciamientos no son tan radicales, ahora todo es distinto, uno puede comunicarse por correo electrónico permanentemente… Eso me había disgustado un poco, sentí que, si una persona se iba, debía tener también la posibilidad de abandonarse libremente a la melancolía de incomunicarse con «su» gente, por algún tiempo.

¿Querría yo incomunicarme con «mi» gente? Veía pasar a los que atravesaban el túnel, tantos, con aspecto esforzado, laborioso… Tenían, en realidad, aspecto más esforzado que laborioso; la palabra «laborioso» me hacía pensar en una actividad sostenida y minuciosa, como la de un responsable campesino que ara hasta la última parte de su campo, esparce la semilla, está atento a las filtraciones del granero, pone trampas para las ratas… es decir, una actividad constante, productiva, de resultados acumulativos. A veces me parece que la gente que me rodea simplemente se esfuerza, se cansa, despliega una energía un poco deprimente para hacer frente a incomodidades que son siempre más o menos las mismas, los obstáculos crecen como dientes de roedores, los resultados nunca parecen acumulativos, es como si siempre se estuviera recomenzando… Estela Muscari, por ejemplo, era, sin duda, una persona esforzada.

(Del cuento «Estela Muscari», en Muslip, 2000: pp. 84-85)

▪

1. Este artículo fue publicado originalmente en febrero de 2014, por lo que no se consideraron las publicaciones posteriores de Muslip, Avión y Florentina (ambos editados por Blatt & Ríos en 2015 y 2017 respectivamente). En estos dos relatos se pueden observar todas las características referidas hasta aquí para la literatura

de Muslip, tal como analizo en el último artículo de este libro.

EL CAMINO DE IDA (2013)

DE RICARDO PIGLIA

LAS FICCIONES DEL CRÍTICO

En El camino de Ida Ricardo Piglia reitera una fórmula que ya le había dado resultado en Plata quemada (1997): encuentra un caso policial del mundo real, inexplicable según los preceptos del llamado «sentido común» (que son los de la sociedad burguesa y el sistema capitalista), cambia algunos nombres, lo ficcionaliza, lo hace propio, elimina las referencias que lo puedan vincular con el caso original (a menos que el lector lo conozca) y agrega una historia de amor —con algo de sexo sórdido—, la investigación policial, la violencia y, sobre todo, la reflexión, que es el meollo de su literatura, el motivo que parece impulsarlo a escribir ficción.

Piglia es (1) un crítico literario (tal vez el más original de la Argentina, o el que mejor se publicita) y nunca abandona su condición. Mucho menos lo hace cuando escribe ficción. Si todo escritor, de una forma u otra, al intervenir en el campo literario se vuelve un crítico de este, Piglia es hiperconsciente de esta situación, y la explota en su beneficio: en su literatura desarrolla teorías que no estarían avaladas por la academia, por ser fantasiosas y no tener necesariamente un asidero concreto en los textos estudiados. Así, por ejemplo, el vínculo que establece entre Kafka y Hitler en Respiración artificial (1980; «su» novela, la que vale la pena leer) es apócrifo (2) pero verosímil y muy rico para hacer teoría política y teoría literaria, que en el fondo no son tan distintas… En este aspecto Piglia es práctico, y recurre a las licencias que ofrece la ficción para exponer su teoría que no por no tener su corroboración «científica» (académica) deja de ser útil e interesante a los efectos de la crítica literaria.

El caso elegido para El camino de Ida es el de Unabomber, un famoso académico-criminal de la década del ochenta en Estados Unidos, que se dedicaba a enviar cartas-bomba a universidades y que generó gran revuelo en la sociedad norteamericana. (3) Más temprano que tarde, la investigadora y docente universitaria Ida Brown muere dentro de su auto cerca de Nueva York, tal vez en un accidente, más probablemente producto de una carta-bomba que explotó. Ese semestre había tenido un romance con Emilio Renzi, alter ego eterno de Piglia. Renzi, siempre taciturno, siempre curioso, se dedica a investigar el caso, un poco por cariño y otro poco por defensa personal, ya que es el principal sospechoso para el FBI. La respuesta, como siempre en la literatura de Piglia, aparece en los libros. El planteo de Unabomber (que en El camino se llama Thomas Munk) está en un libro de Conrad. La ciencia es la única religión verdadera, y debe ser destruida en todas sus formas. Asesinar a los científicos (académicos de la Biología, la Ingeniería y hasta de las Letras) es ir al meollo del asunto, es dar un verdadero golpe al sistema.

Fogwill asegura que ha cometido muchos errores en su vida, pero que si de algo está orgulloso es de que ninguna de sus exesposas se haya ido con Piglia. La fuerza de la declaración (una más de las provocaciones de Fogwill) tiene sentido para comprender cómo escribe Piglia, quién está detrás de El camino. Si Fogwill (como Girondo, como Copi, como Lamborghini, como Aira, como Patricio Pron, como tantos) está un poco loco, Piglia no lo está nada. La radicalización del pensamiento, el arrebato del artista, su ego de creador, no forman parte de este trabajador de las letras oriundo de Adrogué. Piglia puede desafiar al sistema, se puede maravillar por las distintas formas del arte (matar es una de ellas, la que practica Unabomber), lo puede ver desde afuera, analizarlo e interpretarlo, pero no está en su naturaleza llevarlo a cabo. Fogwill pudo escribir un cuento como «Help a él» porque era desmedido, descuidado, porque hasta podía meterse dentro de la cama de su hija adolescente y pasar de la ternura al abuso en un segundo. (4) Piglia, en cambio, más mesurado, más racional, es uno de esos científicos que sostienen el sistema, un «blanco» posible para Unabomber. Desde adentro del sistema, su trabajo es horadarlo (meterle el dedo), contribuir a generar un pequeño estallido, o, al menos, prepararnos para que cuando suceda, no nos agarre tan desprevenidos. Él seguramente no lo estará. (5)

UN FRAGMENTO DE EL CAMINO DE IDA:

El sistema capitalista había hecho suya la consigna del hombre nuevo de Ernesto Guevara y de Mao Tse-tung. Las investigaciones genéticas, los experimentos en biología molecular y ciencias cognitivas, la posibilidad de clonación y de inseminación artificial, avanzan en la línea de traspasar ese nuevo límite. Los científicos eran «los ingenieros del alma» de los que hablaba Stalin: el nuevo hombre, el ciudadano ideal, es el adicto sin convicciones ni principios que solo aspira a obtener su dosis de la mercancía anhelada. La sociedad tecnológica satisface a los sujetos: los entretiene y los ahoga en un océano de información rápida y múltiple.

No había opciones para oponerle a la corporación capitalista. El Manifiesto no postulaba una alternativa pero llamaba la atención sobre un mundo sin salida. «El capital», concluía, «ha logrado —como Dios— imponer la creencia en su omnipotencia y su eternidad; somos capaces de aceptar el fin del mundo pero nadie parece capaz de concebir el fin del capitalismo. Hemos terminado por confundir el sistema capitalista con el sistema solar. Nosotros, como Prometeo, estamos dispuestos a aceptar el desafío y asaltar el sol.»

Con esa metáfora griega terminaba el Manifiesto, del que he dado apenas una breve síntesis. No era el primero que hablaba de esa manera. Nina, que había estudiado la influencia de Tolstói en Wittgenstein, recordó la postura del autor del Tractatus: «No es absurdo creer, por ejemplo, que la era de la ciencia y de la tecnología es el principio del fin de la humanidad», había escrito. «Mi manera de pensar no es deseable en esta época, tengo que esforzarme y nadar contra la corriente. Quizá dentro de cien años la gente aceptará estas ideas.» El «por ejemplo» me parece delicioso, dijo Nina.

(Piglia, 2013: pp. 160-161)

▪

1. Queda claro que esto fue redactado antes de su muerte (y antes de la

publicación de sus diarios personales, los tres tomos fundamentales de la literatura argentina que componen Los diarios de Emilio Renzi). Mantengo el uso del presente porque el análisis tiene en cuenta su valoración en ese momento (2014), en el que Piglia había regresado al país hacía poco (2011), luego de varias temporadas fuera de la escena local, mientras daba clases en Estados Unidos. El camino de Ida se publicó tres años después de Blanco nocturno (2010), y ambos libros pusieron fin a su silencio literario luego de la disputa en torno al premio Planeta por Plata quemada (1997).

2. José Emilio Pacheco (1983) se encargó de demostrar esto.

3. Incluso Discovery Channel produjo una serie de ocho episodios en 2017 que se puede ver en Netflix sobre el caso: Manhunt: Unabomber.

4. Esto está relatado en la estremecedora e indispensable carta de despedida que ella le escribe a su padre cuando él muere (ver: Fogwill, Vera, 2010).

5. Piglia debe tener entre sus grandes orgullos el no haber envejecido, en el sentido metafórico de la palabra. Nunca se volvió «reaccionario». Creo que lo mejor que se puede decir de un moribundo lo dijo Joaquín Sabina para el poeta Ángel González, y le cabe a Piglia: «Decía que morirse no era tan grave / y agonizó en voz baja por cortesía». En el final del tomo III de Los diarios de Emilio Renzi, cuando su cuerpo ya no le responde, Renzi/Piglia dice: «El genio es la invalidez, siempre quise ser solo el hombre que escribe». Como un intento de demostrarlo, en 2018 se publicó un libro póstumo, Los casos del comisario Croce, que según anticipa Piglia en el prólogo, lo escribió solo con la mirada, alla Stephen Hawking, como un nene probando un chiche nuevo. Con su modo de afrontar la muerte (al menos el que dio a conocer a sus lectores), reafirmo lo que dije al escribir este artículo: Piglia no estaba en las filas de la Revolución, pero si esta llegaba, él iba a estar preparado.

PAGARÍA POR NO VERTE (2008)

DE JUAN SASTURAIN

ENTRE LAS SOMBRAS DE LA NOVELA NEGRA

Tal vez no sea ni muy novedoso ni tan original, pero es necesario de vez en cuando tener uno de esos autores que se le pueden recomendar a todo el mundo, que no fallan, que saben desde el principio hacia dónde van y que arman esas novelas que son un placer leer, que no se pueden dejar, como debería suceder en todo buen policial. Juan Sasturain es ese autor, con relativo éxito entre crítica y público (agota un par de ediciones, tiene sus fans que lo siguen desde el mundo de la historieta, y casi todos lo conocen vagamente de la tele). Parece tratarse de uno de esos casos en los que todos esperan que muera para llorarlo y aclamarlo, llenarlo de loas en obituarios preparados en una hora y hacer ediciones especiales después, recomendarlo como al gran autor argentino de la novela negra, como vengo a hacer aquí ahora.

Sasturain no vino a inventar nada, pero hace algo que le devuelve al lector el entusiasmo: desarrolla una novela de género, que típicamente vimos ambientada en otros lares (sobre todo, Estados Unidos, pero ahora también Italia, Grecia, Cuba o Suecia), con un tono tanguero que encierra toda la trama en una Buenos Aires poblada de porteños clásicos. Entonces aquel argentino (porteño) que lo lea no se perderá ninguna referencia, recorrerá el mapa de la ciudad junto con los personajes y tendrá la certeza de saber que lo que lee —esa mezcla entre el policial y el cinismo puro, con una multitud de ironías desperdigadas por un narrador parco como uno de Hemingway— es tan bueno como lo que alguna vez escribieron Dashiell Hammett y Raymond Chandler y hasta mejor que las novelas de Osvaldo Soriano de los 80, porque el nivel de complejidad de la trama y los personajes es mucho mayor, y los giros resultan más inesperados; es

decir, un Soriano más trabajado, mejor preparado.

Pagaría por no verte, en este caso, es una secuela del Sasturain que escribía a la par de Soriano, y retoma a Etchenike, un investigador privado ya jubilado, 20 años después de ponerle el cuerpo a sus investigaciones. Ubicada a principios de los años 80, con el gobierno militar de fondo (a veces se vuelve más relevante, pero por suerte evita ocupar un protagonismo obvio de golpes bajos y lugares comunes), la novela avanza a toda velocidad y enlaza muchísimos personajes —todos sospechosos, como debe ser—. Sin embargo, este raudo avance y las historias que se multiplican no generan confusión en el lector, que puede seguir perfectamente la trama gracias a una gran batería de recursos para identificar personajes: desde variedades lingüísticas hasta apodos o gustos personales hacen que el lector pueda establecer un vínculo con cada uno. Como corresponde al género, los personajes son mucho más elaborados que los héroes y villanos de otros géneros: el propio Etchenike, con quien tenemos la responsabilidad de sentirnos identificados, extorsiona, secuestra, dispara a cualquier parte, golpea a mujeres, tiene amigos policías vinculados con desapariciones de personas, etcétera. Su amigo de toda la vida, la hija de este —a quien conoce desde que nació—, las difuntas esposas de cada uno, todos llevan la carga de un error del pasado que los atormenta hasta las últimas páginas. Esto hace que la novela tematice —además de la ineludible represión militar y policial, junto con el mundo de los empresarios y el mapa de la ciudad sitiada—, sobre todo, los vínculos humanos y la amistad.

Si bien esta novela lejos está de formar parte del canon nacional, sí pertenece a la mejor tradición de un estilo un tanto subvalorado que está volviendo: la obra de género. (1) Al enmarcarse dentro de uno, el escritor se atiene a una serie de reglas (Sasturain es bien consciente de esto, y las va desperdigando como una suerte de puesta en abismo a lo largo de la novela) y su lugar para crear es más reducido, pero eso no implica que no se puedan hacer grandes obras de género. Como hubiese dicho Piglia, el inventor de la forma «soneto» es el genio, pero eso no significa que no se puedan escribir grandes sonetos. En este caso, Sasturain ejecuta una gran versión de uno de los géneros que más disfruto: la novela negra; y lo hace con maestría, sabiendo desde el principio cuál será el final (esa frase tan encantadora y tanguera de Celedonio Flores, «pagaría por no verte»). Se nota que Sasturain se divierte cuando escribe, que lo disfruta, y eso hace que el lector también se divierta y disfrute de la lectura. Porque sí, a veces está bueno ser generoso con el lector, regalarle algo fácil, divertido, confiable: literatura de entretenimiento. De la buena.

UN FRAGMENTO DE PAGARÍA POR NO VERTE:

—Hace buenos negocios.

—Me gusta hacer negocios —y Tony Bennett podía transmitir su convicción—. Pero lo que más me gusta son las mujeres. Las mujeres de buen culo.

—¿Y las milanesas?

—Tiene razón —dijo el otro mirándolo con admiración—: las milanesas están ahí, ahí.

Etchenike se explayó:

—La guita y las mujeres o el culo tienen más contraindicaciones que las milanesas. Haga una encuesta acá —y señaló el conjunto—. Hay todo tipo de gente: empresarios, empleados, viejos, pendejos y pendejas, garcas, milicos, algún ratón, los mozos, gatos finos… Si la gente es sincera, borra generalidades como la familia y esas boludeces, las milanesas no bajan del tercer puesto en la general.

—Espere, verificaré.

Mauro Peratta apuró el paso y se introdujo en el grupo en que el coronel de bigotes daba cátedra ante un auditorio mínimo pero dócil a los movimientos de su escarbadientes. Entró y dijo algo y todos lo miraron.

Cuando se volvió para dar cuenta del resultado de su compulsa, el veterano ya no estaba.

(Sasturain, 2008: pp. 20-21)

-

1. Esto fue escrito en mayo de 2014. Desde entonces vi muchas más expresiones de esto, tanto anteriores como posteriores a esa fecha. En el exterior (y sobre todo, en España) funcionan decenas de festivales de novela negra, y Buenos Aires tiene el suyo propio: «Buenos Aires Negra (BAN!)», que se realiza desde 2011. Sin dudas mi artículo ha quedado desactualizado (o, más bien, ha nacido desactualizado), pero lo mantengo para ser fiel al espíritu de la «búsqueda» mencionado en la Nota Preliminar.

LAS TEORÍAS SALVAJES (2008)

DE POLA OLOIXARAC

SALVAJE COMO TIGRE DE ZOOLÓGICO

Me avergüenza decir que leí este libro dos veces. La primera, por curiosidad, y me pareció malo. La segunda, porque me daba cierto pudor hablar mal de un libro sin recordarlo mucho, hacerlo apenas a partir de una primera impresión. Pensé que si críticos prestigiosos como Daniel Link (en la contratapa) y Beatriz Sarlo lo elogiaban tanto, o editoriales de tan diversos países lo habían considerado una pieza clave de la literatura actual, (1) quizás había algo que no había entendido. Pero al fin y al cabo, ¿a quién no le gusta corroborar lo certero de las primeras impresiones? Comienzo, entonces, por lo que me llevó a desear leer Las teorías salvajes: sin dudas mi elección estuvo impulsada por la musicalidad y la extrañeza del nombre de la autora, Pola Oloixarac. Creo que todo el acting del libro puede condensarse en este significante atractivo y vacío. Es pretencioso, único, complejo. O, en realidad, es un juego banal, una forma burda de estimular el deseo: «Pola» en lugar de «Paula», «Oloixarac» como una inversión de «Caracciolo», una «x» para decorar, y listo.

Pola Oloixarac o Paula Caracciolo, entonces, es quien escribe esta «fábula del mundillo literario-académico» sin mucho brillo pero con grandes adornos, una especie de Rolex de fantasía. Toda la ficción se sostiene a partir de elementos paratextuales: el apellido misterioso, los elogiosos comentarios de la crítica, la foto sugerente de la autora leyendo tirada en una cama, (2) las aclaraciones de todas las traducciones que se hicieron del libro, y hasta el video que se encuentra fácilmente en Youtube de ella cantando la marcha peronista en portugués, al ritmo sensual del bossa nova, y con el aval de varios escritores (también prestigiosos en algunos casos) en la audiencia durante una residencia de

escritores en el hotel Llao Llao, de Bariloche.

Eso es todo lo que hace de Las teorías salvajes un mito, algo tentador, algo que debemos leer. (3) Todo eso, hasta que uno tiene la mala suerte de comenzar con el texto que compone la novela. Allí los gestos continúan, pero no son más que eso: gestos. Porque la autora cree que es desafiante y renovador hacer el primer personaje con síndrome de Down en la literatura argentina, pero cualquiera que lo lea podrá descubrir que eso no es un personaje, sino apenas un esbozo sin esfuerzo de la suma de un nombre y una característica. Resulta disruptivo no desde el punto de vista de lo políticamente correcto ni desde lo literario, sino desde los parámetros de la buena construcción del personaje. Meterse con un tema sensible, haciéndolo tan mal, genera la sospecha de que este reloj de fantasía no solo no pasa la prueba del oro, sino que ni siquiera da bien la hora.

A este problema de la construcción de personajes hay que sumarle las dificultades generales de la prosa, que hacen que la narradora transite de un tema a otro sin solución de continuidad, exponiendo conocimientos como una alumna frente a un maestro, citando libros, autores, teorías, historias de bajos fondos… como nos lleva a pensar Sarlo, toda una colección de Google que está lanzada en el texto, pero sin más trabajo que un tono de sabelotodo, potente pero sin gracia, sin ninguna clase de empatía. Incluso podríamos decir que la contratapa de Link está a la altura de la novela: en un texto de menos de 250 palabras habla de comedia isabelina, roman philosophique, modernidad, sujeto universal, «comedia disparatada de los años 50», Humbert-Humbert, Rousseau, Wittgenstein, Nippur de Lagash, Matrioshkas, Proust, leer «à clef», «filo-sofía» y del barón Jacob von Uexküll. Si esto no es name-dropping, si acá no se está practicando el esnobismo de poner sobre la mesa todo lo que se ha leído porque en realidad no se sabe qué decir de bueno sobre esta novela, entonces probablemente el error haya sido mío, que no comprendí ni la contratapa de Link ni lo interesante que pueda llegar a resultar Oloixarac.

En el medio de todo ese enjambre de palabras que intentan construir una novela pos-posmoderna (¿cuántos «pos» seremos capaces de resistir?), es dable reconocer que el libro tiene cierta coherencia, que su construcción no es completamente arbitraria y que Oloixarac tiene algunas destrezas en el arte de la narración e incluso más de una idea ingeniosa (me gustó la frase «A menudo se encontraban bajo la vertiginosa impresión de que toda conversación era el preludio de un nuevo prejuicio», por ejemplo). Si la critico es porque estoy considerando que tiene una base mínima de calidad literaria que la hace pasible

de ser criticada. Sin embargo, su escritura debe estar respaldada en algo más que una sucesión de parodias a todo lo que sabe, debe tener algún sustento más firme que una simple y vulgar mirada cínica.

Por suerte, cuando me disponía a hacer un comentario pormenorizado de la obra señalando algunas de sus falencias, me encontré con que los académicos Damián Selci y Nicolás Vilela ya habían escrito un texto un poco más extenso, prolijo y exhaustivo de por qué Las teorías salvajes es una obra mediocre, fácil de desarticular, ya sea desde su sintaxis o su selección de palabras, como desde sus temas o incluso sus subrayados. A continuación reproduzco algunos fragmentos del trabajo de Selci y Vilela, publicado en la revista digital Planta en marzo de 2009, bajo el título «Un juicio sobre Pola Oloixarac» (4):

UN FRAGMENTO DE LAS TEORÍAS SALVAJES:

Personalmente, al principio desprecié sus teorías. Dejaba caer una media sonrisa cuando escuchaba o leía su nombre: y si detectaba un libro suyo, hurgando el cajón de usados, lo hacía a un lado, sin mayor trámite, como se aparta a los pequeños que no pueden coordinar sus ambiciones o escribir correctamente. Cierro los ojos y lo veo avanzar por el Gran Pasillo de la Facultad, serio, con aire ausente, sobretodo gris, papeles y libros cayéndosele de los bolsillos, y me veo mascando lánguidamente un chicle globo o levantando una ceja despectiva, o las dos cosas; la época salvaje de las teorías de Augustus era historia, no del tipo histórico que esparce prefacios, temor, discípulos; tenerlo entre nosotros era menos un honor que la prueba de un ecosistema gagá donde se permitía al académico gagá convivir a gusto con el deterioro institucional, como lo había hecho durante toda su vida; no se esperaba de él más que la posibilidad de una presencia (gagá) a manera de retiro en vida; gracias a estos individuos, la universidad exhibía su colección de pinturas de Dorian Gray, retratos autómatas de una universidad anquilosada que nunca conseguía estar orgullosa de sí misma. Incluso antes de que yo entrara en la facultad, la vida intelectual de Augustus estaba terminada. El debilitamiento de

sus funciones superiores le confería ternura —¿pero libros? Sólo yo, por mi naturaleza omnívora, por mi devoción a la tarea del saber, había condescendido a revisar esas bibliografías espurias.

(Oloixarac, 2008: pp. 51-52)

▪

1. Thérèse Courau repasa el destacado periplo del libro: «Éxito de venta en Argentina, fue traducida al francés (Editions du Seuil), holandés (Meulenhoff), finlandés (Sammako), italiano (Baldini Dalai) y portugués (Quetzal), además de las ediciones en Perú (Estruendomudo) y España (Alpha Decay), donde ya lleva cinco ediciones. En el 2010 fue seleccionada por la revista Granta como una de las mejores narradoras en lengua española. En 2011 era la novela más vendida de la editorial Alpha Decay» (Courau, 2015: 128).

2. Preparando este libro encontré una nota periodística (bastante machista) que habla más del magnetismo de la autora antes que de su literatura, que es simplemente una promesa: «Invadida de una sexualidad tan salvaje como la que anuncia su título, la ópera prima de Oloixarac más que una cumbre es un anuncio de lo que vendrá. Bella y voraz, como su autora (a juzgar por la seductora foto que acompaña la edición argentina sería lícito preguntarse —en irónica sintonía con su propio texto— si no estamos ante la primera escritora diseñada íntegramente por Photoshop de la historia de la literatura), la palabra de Pola llegó para quedarse y todo hace suponer que todavía tiene mucho por decir» (Guisoni, 2011).

3. Luego corroboré que no había sido el único que sintió ese deseo previo a la lectura. Obsérvese lo que le pregunta la periodista Gabriela Wiener a la autora en ocasión de la presentación del libro en España: «En poco tiempo ha concitado mucha expectativa entre los autores y críticos españoles, y muchos ni siquiera han leído su libro. ¿Le ha sorprendido?» (Wiener, 2010).

4. El link de donde fue consultado originalmente ya no existe más, pero el texto completo sigue disponible al momento de la publicación de este libro en <https://ortografiaydemonios.com.ar/2014/05/oloixarac-las-teorias-salvajes/>. Es mucho más extenso que el fragmento que reproduzco, y vale la pena leerlo completo.

5. Tanto el texto de Selci y Vilela como el mío son anteriores a que Oloixarac firme la carta de adhesión a Mauricio Macri junto con otros 200 «intelectuales», previo al ballotage con Daniel Scioli en noviembre de 2015 (disponible en cualquier archivo digital de los diarios).

CONDUCTORES SUICIDAS (2004)

DE ALEJO GARCÍA VALDEARENA

CUANDO LA LITERATURA LO PODÍA TODO

Los escritores de un solo libro, ¿cuentan? ¿Uno o dos libros componen una «obra»? Y los que hicieron otras cosas (cine, historietas, publicidad, periodismo, contabilidad), ¿pueden escribir literatura? Con estas preguntas y varios ejemplos de distinta índole (desde Pepe Bianco y Juan Rulfo a Carlos Busqued y Mariano Llinás), leo Conductores suicidas (2004), de Alejo García Valdearena, un nombre que seguramente «le suene» a más de uno. Es que si se es asiduo consumidor del Gran Diario Argentino, se conocerán unos dibujos ciertamente horribles de un chico con dentadura prominente llamado Tiburcio (quizás lo mejor aquí sea googlear para poder reconocerlo de inmediato). Bueno, Valdearena no hace esos dibujos, pero sí escribe los globitos que salen de ese niño que les habla a los niños. Y es una personalidad respetada en el mundo de las historietas, con la aparentemente épica (no estoy en condiciones de corroborarlo) historieta 4 segundos.

Pero en la literatura no. No se lo conoce. No especialmente. Conductores suicidas circula (o circulaba) entre amigos, sobre todo en edades de 15 a 20, entre aquellos que tienen a Cortázar como el faro de la rebeldía, que se descubren capaces de hablar de temas relevantes, de cambiar al mundo. El libro siempre está ajado, muy usado, y es condición que guste, que encante, que permita a cada lector que lo recibe entrar en la logia de los que leyeron Conductores suicidas: una vez leído, parece que se estaría habilitado para juntarse un viernes a la noche a tomar unas cervezas y escribir. Escribir para pasar la vida, para cambiarla, para sobrevivir.

Se nota: hablo desde la experiencia personal, a mí me tocó leer el libro en esas condiciones (en una juventud/adolescencia de 2005/2006, que muy probablemente suene demodé ahora). Pero me avalan tres grupos de amigos diferentes en el que el libro circuló de igual manera. Muy probablemente generaciones más jóvenes (y con los avances tecnológicos del último decenio, podríamos hablar de una nueva generación cada dos o tres años) no se interesen en un libro como Conductores suicidas, porque habla de un grupo de adolescentes a quienes ya se los nota viejos, sin contacto con la telefonía celular, pegando carteles en la calle, con un espíritu romántico que los acerca más a una nostalgia noventosa que a un fervor dosmiloso por lo nuevo. Conductores suicidas retrata con verosimilitud una época, y eso es bueno y malo: convierte al libro en una referencia útil para observar la adolescencia de jóvenes argentinos y citadinos nacidos en los 80 en el seno de la clase media; también lo ata a ello, al pintoresquismo del retrato de época. (1)

Como pertinentemente señaló Martín de Ambrosio, Conductores suicidas «podría ubicarse sin problemas en un imaginario punto que intersecte las obras de Manuel Puig y Roberto Fontanarrosa» (Ambrosio, 2004). Si esto es acertado, como también lo es que Valdearena tiene «oído absoluto» para el registro oral, como destaca el propio Fontanarrosa en el prólogo al libro, no queda mucho más por leer en Conductores suicidas. La historia que se desarrolla intercalando los diálogos de los amigos con las narraciones en primera persona de lo que cada uno escribe es sólida y entretenida, y puede resultar reveladora para esos adolescentes que leen a este fan de Puig, Sabina, Fontanarrosa, Cortázar y Seinfeld como un autor de culto. Si se cuenta entre las primeras lecturas, el horizonte de una vida con y por los amigos, marinando las reuniones con cerveza y literatura, parece un mundo que más de un veinteañero querrá recrear para sí. Después, claro, como en el libro, llega el final: responsabilidades, la vida adulta, la traición a la infancia. Esto último parece estar mejor condensado en la delación de Silvio Astier para insertarse en la sociedad en El juguete rabioso de Arlt (1926), una obra que sigue sonando más actual que este simpático, entretenido e interesante libro de un guionista de historietas que a más de quince años de su publicación va quedando en el olvido.

UN FRAGMENTO DE CONDUCTORES

SUICIDAS:

—¿Qué vamos a poner?

—¿Dónde?

—En el cartel, boludo, ¿qué va a decir?

—No sé, pero hay que pensarlo bien para que no se interprete de una forma que no queramos. lo bueno sería que ni siquiera se interprete, con lo imposible que es eso, ¿no? Tendría que ser algo que no pueda confundirse con un mensaje político definido, es decir, algo que desoriente, que el tipo que lo lea a la mañana yendo a laburar piense ¿qué carajo pasó acá?

—Che, ¿qué estación era la que pasamos recién?

—Banfield…

—Recién Banfield… Yo pensé que ya estábamos en Gerli por lo menos.

—Tampoco tiene que parecer un chiste, tenemos que lograr el desconcierto que le produjo al remisero ver los carteles anteriores. Eso es lo que hay que lograr, que para alguien que lo vea, la realidad se haya torcido un poco, que no entienda a qué responde lo que está viendo.

—Es exactamente lo que acabás de decir… eso es lo que hacían en el Libro de Manuel.

—¿Qué es el Libro de Manuel?

—La novela de donde Manu sacó todo esto.

—¿Qué sacó? ¿Lo de los carteles?

—Sí, esto que estamos haciendo, boludo, ¿qué te pasa, estás drogado, hijo? ¿Estás drogado?

—¡Yo no sabía que lo había sacado de una novela, pensé que se te había

ocurrido a vos, Manu! Yo pensaba que éramos los tipos más originales del mundo y resulta que somos unos pelotudos.

—Y, no soy tan inteligente como pensabas.

—Pero en la novela esta, ¿cambiaban carteles? ¿Igual lo estamos haciendo?

—No, pero más o menos… Lo que hacían era por ejemplo ir al cine y en el medio de la función pegar un grito.

—¿Qué gritaban?

—No sé, no dice, pero el tema era más en contra de una cosa definida, de las dictaduras latinoamericanas y todo eso.

—Entonces no era como lo nuestro.

—Sí, en realidad sí, porque no era que gritaban ¡abajo las dictaduras latinoamericanas y su reinado de terror! Era una cosa más sutil… ponele; otra que hacían era armar paquetes de cigarrillos con fasos ya a medio fumar, ¿entendés? Trataban de joder al sistema por algún lado.

—¿Los dejaban como si fueran paquetes nuevos?

—Sí, y los vendían porque tenían un amigo que trabajaba en un quiosco, ponele.

—En Francia no hay quioscos.

—Bueno, tenía un almacén, el amigo, ¿ahí te gusta, Alé?

—Una tabaquería, tendría.

—Ponele…

(García Valdearena, 2004: pp. 78-79)

▪

1. Releyendo el libro de Valdearena para hacer la revisión de este comentario, a todo lo dicho en la publicación original hay que agregarle que el grupo de adolescentes varones y su ‘habla vulgar’ quedó completamente fuera de época, rociado de un machismo que la mayoría usábamos en 2004 pero que suena ilegible en 2019.

EL MUNDO SIN LAS PERSONAS QUE LO AFEAN Y LO ARRUINAN (2011)

DE PATRICIO PRON

UN ESCRITOR ARGENTINO

Patricio Pron es un personaje muy particular de la literatura argentina. Basta leer un par de páginas escritas por él o escucharlo hablar (sugiero buscar su nombre en YouTube) para poner en duda su condición de argentino. Y sin embargo, vivió sus primeras dos décadas en Rosario y tiene libros sobre Malvinas (Una puta mierda, El cuenco de plata, 2007) o la última dictadura militar (El espíritu de mis padres sigue subiendo con la lluvia, Mondadori, 2011). Pero El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan es una colección de cuentos que, tal como fue publicada en el país (sin el relato «Es el realismo», sobre el que me detendré después), no parece tener ni un ápice de «argentino». Allí se deja ver claramente su ascética narración made in Roberto Bolaño y también se lee el uso del implantado «lenguaje neutro» que lo caracteriza: como el autor chileno que vivió en México y luego en España y escribía con un español «de ningún lugar», Pron es argentino de origen, completó sus estudios universitarios en Alemania y luego se mudó a España. Podría haber mantenido su «idioma argentino», pero eligió un registro ficticio de «español neutro», tanto para su literatura como para su habla cotidiana. Su español implantado es parte de su obra: se trata de la construcción de la figura de autor en toda su dimensión, realizada por alguien bien consciente de que, en el mundo literario en el que vive, al texto le viene pegada la imagen del autor (y su voz), tal como enseñó Fogwill oportunamente con su (¿impostada?) locura.

Esta pose de una voz y una terminología que no es ni argentina ni española ni

alemana compone una figura de autor que no se quiere instalar en un linaje, en una herencia, porque sabe que si lo hace, deberá aguardar hasta los 40 años para ser un «joven escritor». Entonces Pron reconoce en su juventud un potencial, y confía en sus capacidades narrativas lo suficiente como para hablar fuerte, como para hacer un libro de cuentos escrito por un argentino en el desarraigo, pero que casi ni menciona Argentina, que evita la nostalgia y el color local, el mirar para atrás, el dirigir sus tópicos hacia la patria abandonada y añorada, y escribe como si él mismo fuese una traducción en versión neutra de un autor local, de un alemán de pueblo, que escribe para sus congéneres alemanes del mismo pueblo, y que solo por casualidad llegará a algún lector argentino. Es como si la forma de escaparle al peso de que su literatura sea catalogada como «borgeana», «cortazariana», «puigiana» o «saeriana» sea volverse un extranjero que escribe en Alemania acerca de tópicos europeos, publica en España, y solo el hecho azaroso de haber nacido en esta esquina del mundo hace que se lo rotule como «literatura argentina».

En «El viaje», segundo cuento de la colección, Argentina es mencionada como un lugar de fantasía para un viejo alemán que quiere viajar a un destino remoto del mapa, en el que «las calles están pavimentadas de la plata que extraen del fondo del río». Oscilando entre la ironía del desconocimiento de los habitantes del llamado «Primer Mundo» sobre nuestro país (1) y el exotismo de presentarlo como «un gran país de América del Sur», Pron se desprende del peso del significante, y abandona la idea de que esas nueve letras tengan un valor adicional dentro de sus narraciones.

Más adelante aparecerán algunas alusiones obvias a los juegos de Oliveira y la Maga (los personajes de la Rayuela de Cortázar) para encontrarse en París (en «El estatuto particular», y también en «Es el realismo») o incluso un epígrafe que recuerda a Borges, en un cuento que comienza como una nueva versión de «Pierre Menard, autor del Quijote», y termina siendo un mamotreto insostenible de nombres alemanes irraestraeables para cualquier lector argentino, una vez más, con un estilo bolañesco de obsesión por las series. El cuento en cuestión es «Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo», y resulta completamente «salteable», pero funciona como una muestra de la intensa búsqueda de Pron por reinventar la forma-cuento, explorando sus límites. Además, este cuento sirve para forjar aun con mayor intensidad esa imagen de escritor no-argentino, un conocedor de la cultura alemana, un erudito, que en ningún momento se distancia de ese conocimiento, sino que lo exhibe como un signo de pertenencia a ese mundo germánico.

Ya es banal decir que es difícil comulgar en simpatías con Pron, un falso extranjero que descree de su nacionalidad y se burla del chauvinismo anticuado del argentino medio. Incluso podemos decir que varios de los cuentos de El mundo son prescindibles, que individualmente no hay tanto para destacar. Tal vez sean admirables solamente la fuerza de la narración de «Tu madre bajo la nevada sin mirar atrás» y el juego literario de «El cerco». Pero rescatar su literatura como un nuevo modo de escribir, sin ataduras ni esquemas, lejos del peso del linaje, y con un innegable talento para narrar, parece fundamental para entender a Pron como algo ciertamente novedoso en un mundo literario marcado por autores concentrados en pensar qué lugar deben ocupar dentro de la literatura nacional (y, al decir esto, soy consciente de que, por omisión, Pron también se mide por esta vara).

Algo paradójico sucede con El mundo: el único cuento verdaderamente ineludible (tanto dentro de la colección, como dentro de la narrativa argentina actual) no forma parte de la edición argentina. Con una historia particular, que comienza por el Premio Juan Rulfo de Relato ganado en 2004, «Es el realismo» figura solo en la edición española de El mundo, pero en Argentina fue editado aparte, por Eloísa Cartonera. Si ya había deslizado que la personalidad del autor define o, al menos, acompaña en cierto modo a su literatura, no podemos dejar de considerar este gesto como literario, pues en el país de origen se saca del mainstream de Mondadori (hoy, PRH) el cuento más polémico de todos. Es la historia de «P», un escritor que escribe porque no le queda otra, porque es su pulsión de vida, pese a ir a París con el único objetivo de dejar de escribir, de abandonar el tormento que la escritura le produce. Y también es la historia de «nuestro novelista», un escritor de carrera, que comienza por los talleres literarios, avanza con algún cuento y algún premio, y acaba siendo reconocido y becado para escribir literatura histórica, con título de jurado prestigioso en concursos y con el clásico mote de «escritor de renombre», es decir, un escritor que vende. El mapa por el que ambos recorren París, todo el tiempo a punto de encontrarse —como la Maga y Oliveira—, es el fondo que contrasta con las dos figuras posibles que habilita la literatura nacional (y el arte en general): el del escritor adaptado al mercado y el del escritor sin dinero, vagando, perdido en la angustia que le provoca la escritura. Si para uno las letras son el acceso a las mujeres, el dinero y el prestigio, para el otro no son más que la pura perdición, una fuente de problemas que no se puede abandonar. Con el mayor cinismo posible, el narrador denuesta al primero, sin tener suficientes argumentos para poder erigir al segundo, pues su «inclinación» no es algo que desea, sino que no puede evitar. La pregunta acerca de por qué se escribe y la relación del escritor

con el mercado es un tópico muy explorado pero rara vez perimido: Pron lo actualiza una vez más, con una claridad que hacía tiempo no se veía.

UN FRAGMENTO DE EL MUNDO SIN LAS PERSONAS QUE LO AFEAN Y LO ARRUINAN:

Un par de libros después, comprendió que en su país un escritor joven era alguien que había cumplido los cuarenta poco tiempo atrás, y se dijo que aún le quedaban dieciséis años para que la industria lo tomara en serio, y pensó que en esos dieciséis años podían suceder dos cosas: podía salir todo bien y él podía convertirse en un autor de relativo prestigio, alguien que escribe libros y los publica y a veces escribe también para los periódicos, alguien con un auto y un perro y quizás hijos que se enferman de enfermedades por fortuna poco serias pero que hacen ver que cualquier problema literario es una nimiedad y algo en lo que no vale la pena pensar demasiado, o podía salir todo mal y él podía convertirse en alguien lleno de rencor, en alguien que envidia la suerte de los otros y a veces aún escribe en la cocina de su casa cuando su mujer y sus hijos duermen. P evaluó ambas posibilidades y las dos le parecieron terribles, y pensó que tenía dieciséis años para desperdiciar su vida de la mejor de las maneras y luego ser un escritor joven en su país, así que se marchó; desde entonces, sus opiniones literarias ya no tienen ninguna importancia para nadie, salvo para él, piensa, y le gusta que así sea.

(Del cuento «Es el realismo», presente solo en la edición española y publicado en Argentina en forma independiente por Eloísa Cartonera. Cita obtenida de Pron, 2012)

▪

1. En YouTube se pueden ver algunas recopilaciones de cómo aparece el país

según el cine y las series (casi todos, norteamericanos), donde queda en evidencia esta forma distorsionada de ignorancia que recae sobre Argentina (y toda América Latina, en general). Mi momento favorito de este tipo es cuando uno de los personajes de la serie How I Met Your Mother abandona todo y se va a un lugar llamado «Argentina», donde hay palmeras y playas paradisíacas, se consume mango, se vive en quinchos con techos de paja, se hacen «trenzas playeras», no existen las computadoras y los hombres son galanes como el español Enrique Iglesias.

UN AMOR PARA TODA LA VIDA (2014 [2006])

DE SERGIO BIZZIO

SOBRE LA EXPERIENCIA DE LECTURA

El año original de publicación de Un amor para toda la vida es el 2006. En realidad, sería sin cursiva y entre comillas: «Un amor para toda la vida», una parte de un todo dentro de la colección de cuentos de Sergio Bizzio publicada por Interzona, Chicos. Pero esta historia se independizó en 2011, cuando tuvo su versión cinematográfica (se llamó simplemente Un amor, bajo la dirección de Paula Hernández) y su reedición como nouvelle, editada por Mansalva y tuvo una tercera etapa en 2014, cuando la Biblioteca Nacional la incluyó en su Colección Bicentenario. Es esta edición la que quiero comentar, porque me interesa explorar la relación entre la literatura y su soporte material.

Con formato literalmente de bolsillo, de apenas 8 centímetros de largo por 5 de ancho y 0,5 de espesor, la colección cuenta con una gran variedad de títulos (algunos son selecciones o fragmentos, para poder respetar el formato). Una miniatura, un chiste, una burla de un libro, que no decora ningún anaquel ni puede lucirse en ninguna biblioteca. Que cuesta 5 pesos (1) y se deforma apenas se lo abre. Que después de leído se puede prestar, tirar o regalar, y mucho más posible, perder. Es más: se obtiene solo en la Biblioteca, accionando una vieja máquina expendedora de cigarrillos. Porque la lectura es un hábito, una costumbre, un placer, un vicio, otra forma de avanzar hacia la muerte.

¿Por qué Un amor… resulta una historia perfecta para una versión ultrapocket? Porque su trama no es grandilocuente, rara vez intenta deslumbrar o practicar algún tipo de juego literario, y en ningún momento se pretende vanguardista. Todo lo contrario: dos chicos, una chica, un pueblo, una historia.

Desfachatada y citadina, Lisa llega al pueblo de provincia y enamora al macho alfa, Lalo, y al retraído escritor, Bruno, narrador de la historia. Y ella se enamora de ambos. Y se va. Y se reencuentran. Y así. Pero contado con sencillez y solvencia, como esas cosas breves que no se quieren dejar de leer, que amenizan cualquier viaje, cualquier espera de 5 minutos, o incluso una larga estadía en la sala de un odontólogo, aguardando ser llamado. Y en una hora se termina, como esas buenas películas que nunca recordaremos como las mejores, pero que siempre nos dejan una sonrisa en la cara y un grato recuerdo cuando nos las volvemos a cruzar.

Si de películas hablamos, es imposible no mencionar su trasposición cinematográfica. Porque es allí donde tuvo especial repercusión la historia de este trío adolescente, y muchos asociarán más el nombre de Bizzio con el séptimo arte que con la literatura, que no tiene posición ni ranking entre las artes. El prolífico escritor oriundo de Villa Ramallo es también el creador de la historia original de la reconocida y multipremiada XXY (Lucía Puenzo, 2007), así como director de otras cuatro películas, entre las que se destaca Bomba (2013). Para ser honestos, ninguna es de mi particular agrado, y Un amor (2011), reversionada por Paula Hernández y con las actuaciones de Diego Peretti, Elena Roger y Luis Ziembrowski, tampoco lo es. No lo es porque cae en la cotidianeidad a la que muchas veces nos tiene acostumbrado el cine argentino, que intenta componer argumentos munido de silencios y miradas perdidas, sin dejarse vencer por la industria del entretenimiento. A la vez, Un amor es incapaz de crear un verdadero valor intrínseco: la historia que se cuenta en la película es idéntica a la que se narra en el libro. No hay trasposición, sino copia. Está hasta el tono parco, romántico y desanimado que tan bien le sienta a Bruno como escritor, pero que tanto aburre en el cine. Además, el verosímil de esta novelita que cabe en una mano es mucho menos exigente que el que se le puede pedir a un film, donde los personajes tienen carne, ojos y bocas, y los vínculos de hombres tan idiotas dominados por una mujer todopoderosa resultan si no poco creíbles, al menos, poco interesantes.

Por eso Un amor para toda la vida funciona tan bien en este formato de libro ínfimo. Formato y trama pocas veces estuvieron tan bien combinados, dando lugar a un relato distinto, destinado a leerse en un colectivo o en el subte, en el movimiento, con ruidos que no distraen y codos que se cruzan y no molestan. Si bien no son ninguna novedad los juegos entre formato y obra (2), con la novelita de Bizzio entramos en un mundo en el que la historia misma se corresponde con el formato, y en donde frases tan simples como «Lalo era nuestro líder —era el

más fuerte— y enseguida estuvo de novio con Lisa» van de la mano con un libro que se maneja con los dedos. No es un libro en serio, es una miniatura. Y no es una obra fundamental de la literatura; es una historia, una buena historia, Literatura.

UN FRAGMENTO DE UN AMOR PARA TODA LA VIDA:

Lalo tenía una ideíta sobre el amor… Su padre había abandonado a su madre cando Lalo tenía 5 años. Le dijo que amaba a otra mujer y que se iba a vivir con ella a la Capital pero que vendría a verlo cada quince días. Nunca volvió. Tiempo después la madre de Lalo volvió a casarse. Le dijo a Lalo que se había enamorado de ese hombre tan bueno que solía inflarle las gomas de la bicicleta. Cuando Lalo tenía 7 años, la madre abandonó a su nuevo esposo. Se fue y dejó a Lalo con el hombre bueno. El hombre era tan bueno que, para atenuar el sufrimiento de Lalo, le dijo que su madre se había enamorado de otro, cuando en realidad había enloquecido, algo que Lalo no supo hasta muchos años después. En esa ocasión creyó en lo que decía el hombre bueno: su madre se había enamorado de aquellos señores de traje verde que pasaron a buscarla en ambulancia. Así que Lalo quedó solo y al cuidado del hombre bueno, quien dos o tres meses después lo dejó para volver con su ex esposa. Lalo terminó viviendo en la casa de una tía a la que apenas había visto alguna vez, porque sus padres la odiaban. Y todo por amor.

Lo suyo, más que una idea, era un tajo. Cuando sintió (cuando supo) que estaba enamorado de Lisa, lo primero que hizo fue preguntarse a quién debería dejar él para irse con ella. Y nos dejó a nosotros.

(Bizzio, 2014: pp. 27-29)

▪

1. Una ganga incluso en 2014, cuando fue publicado originalmente este texto.

2. Desde Último Round y La vuelta al día en ochenta mundos, de Cortázar, en la literatura, hasta Artaud, de Spinetta, o Momo Sampler, de Los Redondos, en la música.

LAS PRIMAS (2007)

DE AURORA VENTURINI

LA DULZURA DE UNA TIERNA VIEJECITA

Sí, salta a la vista: «Aurora» es un poco nombre de vieja… Y entonces, ¿qué hace acá, en medio de la «nueva» narrativa argentina? Lo mismo se preguntaron los jurados del Premio Nueva Novela de Página/12 (Juan Boido, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Guillermo Saccomanno, Juan Sasturain y Sandra Russo) cuando en diciembre de 2007 se encontraron con que el pseudónimo dantesco de Beatriz Portinari ocultaba otro nombre igual de antiguo: Aurora Venturini, 85 abriles.

Para conocer mejor a este personaje tan particular, recomiendo leer la extensa crónica/entrevista de Leila Guerriero (2012) para Gatopardo o las muchas reseñas sobre los textos de Aurora Venturini en las que se pueden encontrar, entre otras cosas, algunos de los datos sorprendentes que ya figuran en la solapa: amiga de Eva Perón en sus últimos años, estuvo exiliada en Francia durante la autoproclamada «Revolución Libertadora» y tuvo vínculos directos con los popes del existencialismo; de allí pasó a ser una «escritora de barrio» en La Plata, famosa recién luego de su octogésimo cumpleaños, como si ella misma encarnase un relato ficcional de tesón y fuerza de voluntad. Sin embargo, Las primas no tiene nada de cuento de hadas, y tampoco la autora parece ser una abuelita sacada de Disney. Guerriero expone lo difícil que es abordarla, algo que queda claro en el documental de Agustina Massa y Fernando Krapp (Beatriz Portinari, 2013), donde a mitad de camino, ella echa a los documentalistas de su casa y la pieza cinematográfica queda trunca sin su musa.

La pregunta, más allá de este personaje pintoresco, sigue abierta: ¿por qué Las

primas está en esta selección de narrativa argentina actual? La respuesta es fácil: hay allí una nueva voz.

Algo hermoso y a la vez aterrador de las personas mayores es que su corrección política está reducida al mínimo y no les interesa lo que los demás piensen de ellos. Venturini pone esa forma de ver el mundo en Yuna, una narradora que con un cierto retraso madurativo (del cual sabemos poco, excepto que es bastante menor al de su hermana Betina) no tiene problemas en llamar «morochita» a la empleada doméstica o «liliputiense» a su prima que apenas sobrepasa el metro de estatura. Y lo lindo de esta voz es cómo logra desarticular un modo estandarizado de ver las cosas, donde la moral de la madre estricta rige los límites de lo que se debe pensar y mostrar, pero es el cuerpo el que las lleva continuamente a otros lares, desde un odio nauseabundo a esa hermana discapacitada que se caga en la mesa, hasta las relaciones intrincadas, los abusos, las menstruaciones, los embarazos, los abortos, el sesoral, la prostitución, las infidelidades, los asesinatos, todo lo que puede llegar a suceder, pero que no se debe decir en una familia decente.

Lo que hace Venturini en Las primas no se trata simplemente de un gesto; no es un elogio para valorar lo disruptivo, lo rebelde. Venturini no es una joven de bellas ideas que nos viene a sacar de la pacatería de ver a la infidelidad como un delito, un bohemio de porro en mano que intentará convencernos de algo que ya sabemos, que el mundo no es como nuestros padres nos lo han contado. No. Ella suelta personajes alrededor de Yuna, y estos circulan solos, complicándolo todo, dificultando un mundo que ya era difícil tal como se presentó desde el primer momento para la pequeña Yuna, que busca palabras en el diccionario para encontrar cómo narrarlo, cómo contar algo que parecía menos complejo de lo que en realidad era.

Que Yuna alcance el prestigio de una consagrada artista plástica no es detalle menor, entonces, en este juego de cómo se narra. Los términos consultados en el diccionario le pueden servir para avanzar en su relato, pero está claro que el mundo ella lo retrata en un lienzo, en telas y cartones, de modo más abstracto, a través de sensaciones y no tanto de racionalismos fijados en los significados definidos de las palabras. La voz que encuentra Venturini, es cierto, tiene mucho del fluir de la conciencia de Manuel Puig, pero aquí este formato está renovado, porque quien narra está permanentemente pensando en cómo escribe, qué dice, cómo se transmiten las ideas, las sensaciones, ese desacople entre lo que se puede mostrar y lo que es. El producto, finalmente, es una narración casi sin

comas, con déficits sintácticos, léxicos y lingüísticos tan bien construidos que parece que efectivamente Yuna va aprendiendo a contar delante de nosotros, y es en ese aprendizaje del narrar donde el lector encuentra lo difícil que puede resultar el relato, incluso desde una perspectiva que se autoproclama de lo más simple. La discapacidad de Yuna, entonces, no es un obstáculo para la narración, sino una confirmación de esta como forma de interpretar el complejo vínculo entre los dichos y los hechos.

UN FRAGMENTO DE LAS PRIMAS:

Fue el diagnóstico de una sicóloga. No sé si lo reproduzco correctamente. Mi hermana padecía de un corcovo vertebral, de espalda y sentada semejaba un bicho jorobado de piernecitas cortas y brazos increíbles. La vieja que venía a zurcir medias opinaba que a mamá le hicieron un daño durante los embarazos, más espantoso durante el de Betina.

Pregunté a la sicóloga, señorita bigotuda y cejijunta, qué era anímico.

Ella me respondió que era algo que tenía relación con el alma, pero que yo no podía entenderlo hasta que fuera mayor. Pero adiviné que el alma sería semejante a una sábana blanca que estaba dentro del cuerpo y que cuando se manchaba las personas se volvían idiotas, mucho como Betina y un poquito como yo.

Cuando Betina daba vueltas alrededor de la mesa runruneando, empecé a observar que arrastraba una colita que salía por la abertura del espaldar y el asiento de la silla ortopédica y me dije debe ser el alma que se le va escurriendo.

Volví a interrogar a la sicóloga esta vez si el alma tenía relación con la vida y ella me dijo que sí, y aún agregó que cuando faltaba, la gente moría y el alma iba al cielo si había sido buena o al infierno si hubiera sido mala.

Rum… rum… rum seguía arrastrando el alma que cada día notaba más larga y

con lamparones grises y deduje que pronto se le caería y Betina moriría. Pero a mí no me importaba porque me daba asco.

Cuando llegaba la hora de las comidas, yo tenía que darle la comida a mi hermana y a propósito erraba el orificio y metía la cuchara en un ojo, en una oreja, en la nariz antes de llegar a la bocaza. Ah… ah… ah… gemía la sucia infeliz.

Yo la agarraba de los pelos y le metía la cara en el plato y entonces callaba. Qué culpa tenía yo de los errores de mis padres. Tramé pisarle la cola de alma. El relato del infierno me contuvo.

Yo leía el catecismo de comulgar y «no matarás» se me había grabado a fuego. Pero un golpecito hoy, otro mañana, crecían la cola que los demás no veían. Solo yo la veía y me regocijaba.

(Venturini, 2007: pp. 13-14)

PRIMERA PERSONA. CONVERSACIONES CON QUINCE NARRADORES ARGENTINOS (1995)

DE GRACIELA SPERANZA

LO QUE ANTES ERA NUEVO

No hay motivo para que este libro sea analizado acá. Como quedó consignado en la Nota Preliminar, el objeto de estudio delimitado consiste en libros de narrativa publicados a partir del año 2000. Sin embargo, Primera persona es una recopilación de quince entrevistas a escritores publicada en 1995. La incongruencia puede salvarse con una sola palabra: prehistoria.

Si hablamos de una nueva literatura argentina, entonces tiene que haber habido algo viejo, anterior. Y eso anterior —eso inmediatamente anterior— está resumido en este libro, crucial para entender cómo se llega a la literatura del 2000 y ss.

Graciela Speranza charla con Héctor Tizón, Rodolfo Fogwill («Fogwill»), Osvaldo Soriano, Marcelo Cohen (antes de que sea su pareja), Vlady Kociancich, Juan Martini, Ricardo Piglia, Sylvia Molloy, Juan José Saer, Elvio Gandolfo, Andrés Rivera, Alberto Laiseca, Hebe Uhart, César Aira y David Viñas.

Es eso nomás, un listado de nombres. Un listado de nombres de lo que se entendía por Literatura Argentina Contemporánea a mediados de los años 90. (1) Si alguno de esos nombres no dice nada, la sugerencia es googlear el nombre-incógnita en cuestión.

El juego está en ver qué se decía sobre la literatura a comienzos del fin de siglo,

de qué hablaban los escritores, qué los preocupaba, por qué escribían, cómo, dónde, a quiénes habían leído. En este sentido, las preguntas de Speranza no apelan a la originalidad, sino a la repetición, a un cuestionario similar para cada escritor, para entender, para ver qué tienen para decir, para ver cómo lo dicen. El truco está en los nombres. Los nombres son un espacio vacío, son palabras huecas que no dicen nada. Si del significante «árbol» podemos decir que es marrón y verde, vivo, y que crece de la tierra (y muchas cosas más, ¿no?), del significante «Vlady Kociancich» tal vez no tengamos nada para decir, ni siquiera si es hombre o mujer.

Primera persona llena huecos, es global, es mucho más representativo que la obra de un autor, porque capta su voz, su tono, su forma, y lo hace en cinco momentos:

en la entrevista;

en las fotografías de los escritores tomadas por Alejandra López;

en las minibiografías que escribe cada uno de los autores;

en la firma a mano alzada que cada uno de ellos deja impresa;

en la breve introducción a la entrevista y en el cierre, que indica tiempo y lugar.

Si se me permite, creo que lo que se dice en la entrevista es lo de menos. Resulta apenas una anécdota saber cómo hizo Laiseca para saber tanto de la cultura egipcia o qué piensa Saer sobre el realismo (mejor leer sus ensayos). Pero lo que sí resume a cada nombre, le da cuerpo, lo materializa, son los perfiles que, imitando la concepción cubista del arte, muestran diferentes caras yuxtapuestas de una misma persona: en su foto, Fogwill se cruza de piernas y mira como un loco sobre una mesa de billar; la autobiografía de Aira es de apenas cuatro líneas, y no olvida poner que va al gimnasio todos los días; la firma de Gandolfo son un montón de rayas que después se extienden en una simple y llana, que casi se cae de la hoja; Viñas responde siempre con una aseveración decidida; la entrevista a Saer está fechada en marzo de 1993, «Puerto de Buenos Aires».

Cada uno puede hacer su lectura de estos cabos sueltos, pero el libro funciona como una síntesis ineludible de qué decían y cómo eran los escritores que venían de la represión, que volvían del exilio o se quedaban en él y que querían recuperar el valor de la pluma luego de la reivindicación de la espada y del silencio que le siguió. Que no se malinterprete: este no es un libro que habla de la dictadura, que machaca sobre la libertad de expresión, que hace mella de los caídos; es un libro que reúne gente y la pone a hablar. Y hablan de literatura. Y posan y se sacan fotos que los definen. Y después intentan resumir sus vidas en dos hojas. Y seleccionan lo que van a decir. Y piensan cómo decirlo. Y lo dicen como les sale. Y sus voces se destacan, a la vez que la escritura de Speranza y la cámara de López se ocultan. Porque el libro no es de ellas. No quiere ser de ellas. No es una obra de un autor, sino que es un espacio de autores, un encuentro.

Si hablo tanto de «libro» es porque creo que el encuentro se da en el objeto físico, en las páginas, en cómo se disponen, en dónde aparecen los escritores. Un libro que puede funcionar como prehistoria, como punto de partida, como resumen de cómo se llega a esta literatura del 2000 que analizamos. Mi selección de este libro por sobre otros es tanto motivada como arbitraria, al igual que la selección de Speranza al hablar con determinados autores y no con otros. Pero qué mejor que crear una ficción para tener un piso sobre el cual pararme.

UN FRAGMENTO DE PRIMERA PERSONA:

—¿No son demasiado enfáticas las figuras de escritor hoy por hoy?

—*La construcción de la figura es parte fundamental del trabajo del autor. ¿Por qué no pensar en un arte que consiste exclusivamente en la construcción de la figura? No sé si Andy Warhol es otra cosa.*

—La suya fue alguna vez la de la provocación, cierta violencia verbal, consolidada en la iconografía del pelo revuelto y los ojos desorbitados.

—*Yo lancé ese logotipo, que es una foto del ’79, ’80, no para existir como*

escritor sino para señalar la existencia de otras posibilidades.

—Pero algo de eso se lee en los relatos…

—No sé… Cuando escribí esos textos era un teórico y un escritor liberal de buenos modales, miembro de la Bolsa de Comercio, socio del Yacht Club. Era un personaje de la obra de Fogwill. Pero había algo que quería decir y que lo dije muy bien con mi imagen.

(De la entrevista a Fogwill, en Speranza, 1995: p. 44)

▪

1. Por supuesto, como toda selección, se trata de un recorte: a primera vista, se trata de escritores ya consagrados para mediados de los 90, sin tener en cuenta a jóvenes que ya eran reconocidos, como Alan Pauls y Daniel Guebel o Juan Forn y Rodrigo Fresán, por mencionar algunos de los babélicos y planetarios, como se los conoció en aquel tiempo, por estar vinculados a la revista literaria Babel o a la editorial Planeta. Además, habla de «narradores», con lo cual deja afuera a todos los poetas, incluyendo a la joven poesía de los 90 que se estaba gestando por aquel entonces.

BARREFONDO (2010)

DE FÉLIX BRUZZONE

MÁS ALLÁ DEL 76, EN DON TORCUATO

Seguramente la pregunta que se planteó Félix Bruzzone al encarar su tercer libro fue cómo desligarse de su condición de «hijo de desaparecidos que escribe» y pasar a ser un simple «escritor». No por renegar de su pasado, sino para poder escribir sobre otras cosas. Porque si bien es cierto que los relatos que hablan de la última dictadura no están agotados y es un tema que no se va a —ni se debe— abandonar, también es cierto que la superproducción lo ha vuelto un tema levemente desgastado, que tiene que repensarse para ser encarado de modos diferentes. En 76 (Tamarisco, 2007) y en Los topos (Mondadori, 2008) Bruzzone va a merodear sobre los bordes de la desaparición de personas, el terrorismo de Estado y otros acontecimientos nefastos que siempre vuelven en su vida de «nieto recuperado», pero en Barrefondo desde un principio va para otro lado: en la sexta página del libro el protagonista hace una humorada con el robo de bebés y explicita el tema para desactivarlo, para que no pueda ser leído como «relato oculto». (1) A partir de ahí, se centra en ser piletero, la otra vida de Bruzzone.

En ese ser piletero el autor encuentra un camino acertado e inesperado, un espacio poco visto en la literatura argentina, como la profunda zona norte del conurbano bonaerense, esa zona atravesada por la Panamericana y la 197, signada por sus countries, sus barrios privados y sus quintas, con mucho pasto, mucho aire libre y muchas piletas, y, por supuesto, con todos los trabajadores que sostienen ese Edén artificial lleno de muros, garitas de vigilancia y cámaras. Si Claudia Piñeiro había descripto de un modo interesante lo que sucedía de los muros para adentro en su best-seller Las viudas de los jueves (Alfaguara, 2005), Bruzzone narra un límite más difuso entre el adentro y el afuera: habla de un

hombre que entra y sale de esas residencias constantemente, que lidia con gente de baja estofa pero con grandes sumas de dinero y exhibe la vulnerabilidad de esos muros que no sirven de nada a la hora de escaparse del afuera. Otros elementos que se mencionan en el libro resultan amenazantes: está Campo de Mayo ahí nomás («de donde salían los tanques de guerra en los golpes militares», recuerda Bruzzone en una entrevista), el suegro del protagonista es un policía retirado, hay historias ocultas de pileteros anteriores muertos o exiliados voluntariamente en el Chaco…

Y, en medio de todo este tufillo sospechoso, un protagonista-narrador obsesionado con el maldito sol, que hace recordar tanto a El extranjero (1942) de Camus como a Bajo este sol tremendo (Anagrama, 2009), de Carlos Busqued. Entre disertaciones sobre cómo reaccionar frente a las insolaciones, sobre cómo es el negocio de los pileteros, sobre su propia familia compuesta de unos padres olvidados, un suegro omnipresente, su esposa y su hijo en silla de ruedas, Tavo se va involucrando cada vez más en una trama policial de la que no tiene ningún interés en ser parte.

Aquí hay que detenerse en la forma de narrar que tiene este piletero. Porque si bien no tiene inconvenientes con el armado de oraciones y con la claridad de lo que propone en cada uno de los «capítulos» (en realidad, simples fragmentos separados a doble espacio), sí hay algo de esa voz vacilante que hace que entre tanto juego con el lenguaje se termine perdiendo un poco la trama policial, y que los personajes queden envueltos en una maraña de tropos literarios que no resulta efectiva a la hora de hacerlos «concretos», «contorneados». Así, Barrefondo termina siendo un intento esmerado, esforzado y «tierno» (porque así es Tavo), con un buen sustento y una prosa segura, pero que puede perderse un poco en ciertas líneas demasiado marcadas, como un lenguaje artificial (esto es claramente intencional), lleno de comparaciones y metáforas que acaban por resultar «bizarras», donde la reiteración de lo fulminante del sol como un tema demasiado remanido y la intromisión de canciones de la cultura popular (o, más bien, de «Los románticos de La 100») hacen que el relato se pierda en una exhibición demasiado subrayada de una voz diferente.

A diferencia de lo que hace Aurora Venturini en Las primas, donde el lenguaje dificultoso de la narradora-protagonista está puesto en función del relato, el que usa Tavo por momentos entorpece en lugar de sumar, y puede llegar a ser apenas un hilo de voz, bien demarcada del resto, pero que no dice mucho.

UN FRAGMENTO DE BARREFONDO:

El sol es lo peor. Se puede usar protector pantalla 40, 60, pantalla total, piel de bebé, las mejores marcas, pero es mear contra el viento. En el tractor me pasaba siempre. Porque en el medio del campo el viento es traicionero, sopla para un lado y de golpe cambia, dos, tres segundos, y terminás todo mojado. Con el sol igual, no se puede, es como agujas, llega arriba y sentís los pinchazos, finitos, es como si entrara por los pelos y los pelos fueran agujas, y después viene el ardor, que es como un fuego, y ahí no tenés dónde esconderte, estás quemado; y te podés ir a la sombra, o mojarte, pero ya está, casi que lo mejor es quedarse al sol, terminar con las piletas que faltan lo más rápido que puedas, ir a tu casa, bañarte, esperar a que el fuego se apague, porque se apaga, a la noche se apaga, y si podés, lo mejor es salir al patio y que la luz de la luna te cure, porque te cura, «la luz de las estrellas te va a curar», porque es la noche lo que le hace bien a un piletero, a cualquier piletero, la noche y la lluvia, que son la paz, «ángel, que alivias mis heridas, no te alejes, que muero si no estás».

(Bruzzone, 2010: pp. 15-16)

-

1. Me refiero a la primera descripción del hijo del narrador y el impactante crecimiento que tuvo durante unas vacaciones. A su vuelta, el abuelo pregunta, como una chanza, si no lo habían cambiado por otro, y el narrador responde: “Y no, no nos vamos a robar un bebé, menos si ya tenemos uno como este” (p.12).

ALT LIT. LITERATURA NORTEAMERICANA ACTUAL (2014)

DE LOLITA COPACABANA Y HERNÁN VANOLI (COMP.)

UN LIBRO ARGENTINO SOBRE CUENTOS DE UNA LITERATURA EXTRANJERA

A priori, hablar de un libro cuyo título refiere expresamente a «literatura norteamericana» en un espacio donde estamos explorando narrativa argentina no tendría sentido. Además, si lo que queremos es leer nuevos autores la palabra «(comp.)» que acompaña los nombres de Lolita Copacabana y Hernán Vanoli tampoco ayuda. La justificación para hablar aquí de este libro, sin embargo, es sencilla: estoy pensando en la literatura no solo como escritura, sino también como una selección. Si seguimos la máxima (en cierta medida, humorística, pero igual de útil) de que un sujeto se hace escritor no por escribir, sino por publicar, entonces podemos entender que esta pieza editada por Interzona es una creación de los argentinos Vanoli y Copacabana, y que este libro, pese a contener relatos exclusivamente escritos en Estados Unidos (y en inglés), es un libro argentino. Es más, es sumamente argentino, porque dialoga con la narrativa local actual mucho más que otros autores gauchos como los que más, pero que no son leídos por naides en estas tierras. (1)

Dicho esto, corresponde pensar cuáles son las operaciones literarias que entran en juego en el libro Alt Lit. Literatura norteamericana actual, compilado por Vanoli y Copacabana. Decía, justamente, selección (compilación), pero también la traducción íntegra de los relatos, y la escritura de un prólogo breve y claro. En él se inscriben de un modo muy oportuno las bases de lo que es la «Alt Lit» en Estados Unidos (ver el fragmento reproducido al final).

Además de caracterizar la Alt Lit de acuerdo con lo que se encuentra en Google sobre ella (así lo plantean en el prólogo), los autores destacan especialmente esta nueva forma de literatura no tanto por lo que dice, sino por cómo se produce, cómo se distribuye, cómo circula y cómo se consume. Por fuera de la institución «Literatura», los jóvenes autores (casi ninguno de los escritores compilados tenía más de 30 años al momento de la publicación de Alt Lit) recurren a la web para publicar: blogs, e-books —pagos o gratuitos—, lo que sea. También conforman su mundo el Twitter (las cuentas de todos, incluyendo las de Vanoli y Copacabana, aparecen consignadas), Facebook, Tumblr, YouTube y cuanta red social uno se imagine. Así, los autores se leen entre ellos y conforman su propio público —abierto, por supuesto, a otros curiosos—, y todos son tanto productores como consumidores, en la lógica de la web 2.0, siempre por fuera del mercado dominado por las grandes empresas. Es algo así como un mercado hipster para comprar tomates de la huerta, pero de relatos. Esto tiene la desventaja de no pasar por un proceso de edición que seleccione y ordene (es decir, que responda a una evaluación crítica), pero también les permite escaparles a las reglas de las falsas canonizaciones y a las condicionalidades de un mercado demandante de cierto tipo de literatura que podríamos llamar fácil.

En el mercado editorial argentino la existencia de este libro tiene un valor agregado porque, como bien señalan los compiladores en el prólogo, Anagrama ha formado una especie de monopolio decimonónico de la nueva literatura norteamericana, con autores que están vigentes desde los 70 y 80, y que no son necesariamente «lo nuevo». Además, las traducciones españolizantes hacen que este tipo de literatura esté compuesta por engorrosos relatos poblados de «coños» y «pollas» y «vosotros» y leísmos. Sin embargo, no puedo dejar de aclarar que la traducción argentina que intentaron Vanoli y Copacabana también suena rara. Creo que ya hemos adoptado el idioma «español neutro» (no «español de España» ni «castellano de Argentina») como nuestra lengua oficial de traducción.

Los cuentos de Alt Lit son veinte, dos por autor. Casi todos obtenidos de la web, a través de un contacto directo con los autores. Casi todos responden a las características que se encuentran en Google de la Alt Lit. Casi todos están en primera persona, tienden a la depresión y son breves. Y casi todos son malísimos, con perdón del juicio tan categórico y vulgar. Pero no por ello voy a dejar de rescatar alguno para elogiar y otro para criticar, aunque la sensación que deja la selección es que se apuntó menos a la diversidad de estilos que de nombres (esto que se entienda literalmente: ya no se trata de nombres ingleses,

irlandeses y escoceses, y ni siquiera italianos o afrodescendientes, sino combinaciones como «Heiko Julién» y «Jordan Castro», o el andrógino «xTx»).

Para elogiar, entre unos pocos más, se destaca «Exactamente lo que quiero», de Tao Lin, porque exhibe un mundo de puro deseo banal, un retrato de una generación de jóvenes que lo tuvo todo desde siempre, pero no tanto por el beneficio económico (que también), sino por haber nacido con tele, radio, Internet, celular, lavarropas, heladera, etc., en un mundo donde todo es, además de posible, dado por obvio (taken for granted). Nosotros, primera generación con necesidades básicas y no básicas absolutamente satisfechas, e hijos de padres que por primera vez creen que la crianza personal y el cuidado hasta el detalle de sus niños es todo en la vida, (2) le exigimos todo a la vida. Tao Lin lleva al absurdo ese deseo, haciéndose Amo y Señor de su destino hasta en las más burdas nimiedades, como se puede leer en el fragmento destacado.

De todos modos, es menester aclarar: el tono hallado es el indicado, la narración es precisa, pero el cuento es un puro gesto de ruptura, que pierde potencia porque el que le sigue en la colección es igual. Más aún, la narración en primera persona, signada por la apatía, el absurdo y la violencia, es una constante en el libro: «Pettibone», de Jordan Castro, es un ejemplo más de esto. El cuento parece una sucesión de tweets, buscando golpes de efecto que no llevan a nada, y nos hacen preguntar si este chico realmente sabe escribir, o si simplemente tuvo la suerte de parecer disruptivo (también se puede leer al final).

En esencia, esta pregunta por el valor real (con todas las comillas del caso) de los cuentos aparece prácticamente en todo el libro, y nos despierta otra, que es: ¿por qué introducirlos a la literatura argentina? Copacabana y Vanoli traen del mundo de la web, importan y traducen para que esté accesible al público una porción mínima de lo que circula en ese ciberespacio. Sin dudas es una forma de producción —una muy costosa en términos de tiempo y compromiso con lo que se está haciendo—, pero el resultado termina siendo una suerte de contracara del movimiento originario. Si esta literatura está pensada para consumo casi de secta entre los propios autores, en un país ajeno, en un idioma que tampoco es el propio, y sin una legitimización mucho mayor que la de ellos mismos, los compiladores argentinos cambian la instancia de consumo en forma radical, al realizar una edición impresa, traducida y cuidada, para un público extranjero, otorgándole así a esta Alt Lit un lugar al que nunca aspiró (ni, creo yo, merece).

De algún modo podríamos pensarlo en línea con las vanguardias, porque eso es

lo que es la Alt Lit: una vanguardia más, donde se saluda y se celebra el gesto rupturista, que será estudiado desde la historia de la literatura, pero que en términos de elaboración literaria no parece digno de mención. Salvando las distancias, es como el mingitorio de Duchamp, que fue épico en su primera exhibición, pero que luego se institucionalizó. En literatura argentina, podríamos pensar en el cambio en la instancia de la distribución de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922), de Oliverio Girondo, que una vez canonizado perdió su golpe de efecto del poema que se lee en la calle. Es decir, con Alt Lit estamos hablando de una nueva corriente sostenida por su gesto de ruptura, que no parece tener, salvo excepciones, demasiado para decir y que, a la vez, solo parece interpelar a un ínfimo porcentaje de los potenciales lectores argentinos. Es un intento de describir una nueva generación, según lo cuenta Noah Cicero (2014), uno de los «padres» de la Alt Lit, y vale esa intención, pero no parece tener mayor relevancia repetirla por estas latitudes.

TRES FRAGMENTOS DE ALT LIT:

De acuerdo a las caracterizaciones que pueden surgir de una búsqueda en Google, la ‘alt lit’ es mayormente confesional, en primera persona, posee una sintaxis descuidada y espontánea que se abastece de chats de Gmail, posteos en Facebook o twitts, tiene un alto grado de infantilismo combinado con el discurso ‘emo’ y la fobia social de pibes que no se alejaron demasiado de sus PCs durante la adolescencia, muestra emociones desbocadas o una falta total de sentimientos, está constituida por un ejército de jóvenes blancos de clase media que imitan a Tao Lin con una poética del aburrimiento unida al artificio de la transparencia.

(De «Palabras preliminares. La fatiga del Imperio», Copacabana y Vanoli, 2014: p. 11)

Quiero tres amigos en un radio de sesenta y cuatro kilómetros; uno a ocho kilómetros, uno a dieciséis kilómetros, uno a cuarenta y ocho kilómetros, dos mujeres y uno varón. El varón debería hablar muy despacio y reírse de casi todo lo que yo diga. Quiero mandarle a una de las mujeres CDs con mezclas de canciones muy seguido y que ella me mande CDs mezclados muy seguido pero raramente verla en la vida real. […]

Por la noche voy a tener un montón de sueños sexuales. Voy a soñar que estoy teniendo sexo con gente. Por la noche quiero tener dos sueños sexuales, un sueño literario y un sueño que es una réplica exacta pero en forma de sueño de un cuento corto de Joy Williams. Cada viernes quiero pensar: «No puedo seguir más. Estoy jodido. Por qué estoy tan hecho mierda. Mi vida está arruinada. La vida es muy jodida y triste», y después tomarme un jugo de coco y pensar, «Me siento mejor. Está bien la vida». Eso debería pasar cada viernes a la noche sin que yo tenga ninguna conciencia de que ya sucedió la previa noche del viernes.

(Del cuento «Exactamente lo que quiero» —Tao Lin—, Ibid.: pp. 85 y 87)

Llego a casa del trabajo y huelo a pizza y a basura.

Nadie está en casa para saludarme porque no hay nadie en casa para saludarme.

Llamo a mi viejo.

Mi viejo dice que en la vida o bien olés como pizza y basura o no.

Apenas lo escucho.

Camino a la heladera y miro en su interior.

No hay cerveza en la heladera porque no compré cerveza para que haya adentro de la heladera.

Mi vida es una mierda.

Juego con mi bigote.

No pedí nacer.

(Del cuento «Pettibone» —Jordan Castro—, Ibid.: p. 97)

▪

1. En su momento planteé esto pensando en algunos autores independientes que había estado leyendo, que volvían a tópicos «argentinos» como los gauchos, el campo y el tango, la tradición. Después de haber leído suficiente narrativa argentina contemporánea (este comentario había sido publicado a menos de un año de haber comenzado mi exploración) y también de haber visto y oído algunos replanteos acerca del concepto de «literaturas nacionales» puedo decir que esto ya resulta una obviedad: las literaturas en el mundo se parecen más entre sí por sus condiciones de producción (clases sociales, megalópolis, géneros) que por sus nacionaliades.

2. Es claro que no es la situación de todo el mundo, ni siquiera de una mayoría; a esto me refería en la nota al pie anterior, cuando decía que las literaturas se vuelven más parecidas entre sí por condiciones de clase y acceso a determinados consumos que por nacionalidad.

UNO A UNO. LOS MEJORES NARRADORES DE LA NUEVA GENERACIÓN ESCRIBEN SOBRE LOS 90 (2008)

DIEGO GRILLO TRUBBA (COMP.)

SIMBOLOGÍA DE LO OBVIO

Siguiendo con las colecciones de cuentos de distintos autores, ahora me propongo analizar otro libro de escritores jóvenes, aunque no tan jóvenes como los de la Alt Lit norteamericana. En su mayoría son miembros de la nueva oleada de narradores que surgió en los 2000, (1) una generación que trabaja casi en conjunto, con muchos puntos en común entre sí, aunque cada uno con su estilo propio. Casi todos vivieron su adolescencia y sus primeros años de universidad durante los 90, y eso está en el mandato que recibieron cuando Diego Grillo Trubba los convocó para que participen de este proyecto: contar algo de esos años marcados por el esplendor del neoliberalismo en Argentina.

En la tercera de una serie de cinco libros editados bajo el sello Reservoir Books, la multinacional RHM (2) le da lugar a un conjunto de narradores jóvenes y poco conocidos (al menos, en aquel entonces), tal vez con la idea de potenciarlos y crear un mercado futuro, en una apuesta arriesgada que seguramente fue solventada por bestsellers románticos y libros de autoayuda, periodismo, farándula y política que editan con otros sellos. Así, Uno a uno nace como una ironía de sí mismo, puesto que se concibe con una estrategia comercial propia del neoliberalismo del que se burlará.

Salvando esta ironía, el problema central que tiene Uno a uno es el lugar común. La destreza de los narradores no se pone en duda, pero la voluntad explícita de

hacer visible un tópico resulta agotadora. Sobre los 90 se logró construir un ideario que, al menos hasta ahora (¿será por alguna particularidad específica de la época? ¿Será porque es aún demasiado reciente?), casi nunca fue discutido. Desde los mismos años 90, pero especialmente desde la crisis de diciembre de 2001, desde la devaluación del peso, desde la negativa de Menem de participar del ballotage del 2003, se creó una suerte de fantasía en la que nunca nadie fue menemista, y se erigieron una serie de símbolos de los años 90 que pregnaron fuerte en el inconsciente colectivo: los 90 son las drogas, la corrupción, la farundalización de la política, el reinado de la TV, los viajes a Miami, las vacaciones en Punta del Este, el «deme dos», los atentados contra el Presidente y toda la nación, el hambre de los chicos del interior, y muchas cosas más. También son símbolos más pequeños, como los cabarets (Spartakus), María Julia y Corach, el animal print, las luces dicroicas, Página/12, Susana, Moria y Tinelli, el PC Fútbol, los videoclubs, Todo x 2 pesos y más y más etcéteras. «Pizza con champagne» fue la fórmula que más trascendió, y quizás debamos simplemente atenernos a ella.

El punto es que se generó una sucesión de símbolos aceptados por gran parte de la sociedad como propios de los 90, y en la mayoría de los cuentos de Uno a uno se busca sembrar los textos de evidentes marcas de estos símbolos para encuadrar el relato, cayendo en subrayados obvios (lo que se cita siempre de Borges: en el Corán no hay camellos). Los mismos cuentos dentro de una colección que no hable de los 90 podrían resultar más sutiles, más ingeniosos, pero aquí, con una tapa de una rubia con bandana, anteojos oscuros y animal print brillando frente a las luces del Ital Park, el exceso propio de esa década se vuelve pastiche, y el resultado es una maquetación en tono literario de las cosas que ya sabíamos sobre aquella época.

Tal vez sea por esto que dentro de un libro homogéneo, en el que el nivel tiende a ser bueno pero nunca deslumbrante y donde todos los relatos son narrados en primera persona, se destaquen los textos desopilantes, los que no tratan de aleccionar ni instruir sobre los 90, sino apenas divertir en el marco de un cuadro de situación contextualizado constantemente por estos símbolos noventosos. «Paddle», de Sebastián Martínez Daniell, y «Próceres argentinos», de Diego Ariel Máteryn, son los mejores porque toman directamente símbolos por excelencia de la época y no los intentan disimular, sino que los exponen hasta el ridículo. Máteryn hace una guerra entre dos parripollos vecinos que, si genera un primer viso de desconfianza en lo obvio y remanido del tema, acaba por hacer estallar en carcajadas al lector en varios momentos del relato. Lo mismo pasa

con Martínez Daniell, que esboza una crítica indirecta a la sociedad de la pura imagen, a ese «entintar el bisoñé» que le resulta el paddle, todo contado en una combinación de letras cursivas y redondas con un final en el que se descubren dos tramas superpuestas.

El resto es una mezcla de entretenimiento y nostalgia, como si fuese uno de esos videos de YouTube titulados «¿Te acordás de los 90?». De esa llaneza se pueden destacar también los relatos de Sonia Budassi, Julia Coria y Pablo Toledo, que lograr construir tramas consistentes, o el de Washington Cucurto, ya «viejo» para esta selección de jóvenes narradores incluso en esos años, un cuento fiel a su estilo, aunque con poca relación con el tópico requerido.

Los 90 generan todo el tiempo un ir y venir entre la nostalgia del tiempo pasado (y, en muchísimos casos, disfrutado) y la culpa de haber hecho siempre la vista gorda. Para pensar esa etapa, parecen mucho más interesantes otras obras, creadas durante el período con una mirada crítica, como el disco Miami (1999), de Babasónicos; la novela Vivir afuera (1998), de Fogwill, o el film Buenos Aires Viceversa, de Alejandro Agresti (1996).

DOS FRAGMENTOS DE UNO A UNO:

Cuando ahora veo que alguien, sentado en el cordón de la vereda, botella de agua en mano, mastica sin ganas una milanesa reseca entre dos pedazos de pan, el corazón se me hace una frutilla arrugada. Porque antes las cosas no eran así. O al menos no fueron así en la época dorada de los pollos, la época de los parripollos, cuando en cada cuadra se podía encontrar un refugio digno para el hambre del mediodía o de la noche.

Llegaron a ser cientos, miles, una plaga. Casi todos iguales: parrilla cubierta únicamente de pollos, freidora industrial de papas, bolsas de plástico para los que se llevaban el pedido, barra bien ancha para apoyar el codo y quizá unas pocas mesas con sillas de plástico algo incómodas, porque enseguida se les vencían las patas y había que hacer equilibrio para no balancearse. Digo que eran casi todos iguales porque el de mi viejo era distinto. Y no porque le faltase

algo para ser un parripollo auténtico, nada de eso, sino porque ningún otro hacía funcionar cada sábado, en los fondos del local, un tremendo pollódromo.

(Del cuento «Próceres argentinos» —Diego Ariel Máteryn— en Grillo Trubba, 2008: p. 105)

Quiero que lo piense un momento. Que el deporte es una puesta en acto de la guerra es algo que cualquier memo puede entender. El deporte es la continuación de la guerra por otros medios, diría Von Clausewitz. Es decir: el deporte como intento mimético de transformar lo bélico en lúdico. Ahora visualice el juego del paddle. ¿Verdad que le es familiar? El reglamento, la red, las mismísimas pelotas. ¿Todo esto le recuadro algún otro deporte? El tenis, claro.

El tenis como representación inofensiva de la matanza bélica. Y el paddle como mueca plagiaria del tenis. Que yo no sea capaz de pelear una guerra parece atendible. Que no pueda ganar en la contienda mínimamente auténtica de un digno deporte fundacional ya comienza a revelar visos de debilidad en mi carácter. Pero que ni siquiera sea capaz de ganar al paddle es vergonzoso. Que no pueda demostrar una mínima pericia en el terreno más deprimido de la topografía del quehacer humano… Ignominia.

(Del cuento «Paddle» —Sebastián Martínez Daniell— en Ibid.: p. 239)

▪

1. O, más bien, la que era la nueva oleada de narradores en 2008, que nació al calor de la crisis del 2001 y que creció gracias a la proliferación de editoriales independientes. Mucho después de haber escrito este comentario encontré un texto iluminador sobre las compilaciones de Nueva Narrativa Argentina, donde se señala, entre otras cosas, que esta se creó a sí misma como generación con la publicación de la colección compilada por Maximiliano Tomás, La joven

Guardia (Norma, 2005), en la que se realiza una «operación de legitimación múltiple» (Rezzónico y Testa, 2012: p. 3) y que fue creciendo gracias a las continuas publicaciones de colecciones de cuentos, como la que incluye al libro Uno a uno.

2. En aquel entonces, «Random House Mondadori»; hoy «Penguin Random House»; mañana, imposible saberlo.

PANORAMA INTERZONA. NARRATIVAS EMERGENTES DE LA ARGENTINA (2012)

DE ELSA DRUCAROFF (COMP.)

EL ORIGEN DEL CONCEPTO

Elsa Drucaroff parece una víctima recuperada de bullying, una de esas personas que logró reponerse y que ahora se pavonea orgullosa frente a quienes la maltrataban. Y tiene con qué. Enemistada con cierta parte de los colegas de su generación, en sus libros de ensayo despotrica contra todos, con especial saña contra Alan Pauls y Graciela Speranza, tal vez por alguna envidia malsana a un prestigio que bien podría haber sido para ella misma, por ahí porque ellos se prestan al juego de las grandes corporaciones mediáticas. La perla mayor se la guarda para un faro de la generación anterior: Beatriz Sarlo, durante años titular de cátedra de Literatura Argentina II de la UBA y actual «intelectual» de Editorial Perfil y del Grupo Clarín.

Chismes y rencillas aparte, Los prisioneros de la torre (Emecé, 2011) es un ensayo ineludible para comprender la Nueva Narrativa Argentina, al punto tal que sin saberlo («todos nacemos originales y morimos copia”), cuando creé mi blog, yo mismo tomé el nombre de ese libro que leí a posteriori. Allí, Drucaroff, con ánimos de desprenderse de su generación y de darles una cachetada a los pomposos escritores de la academia agrupados en torno a la revista Babel a principios de los 90, se plantea como la descubridora de una nueva generación de escritores, y realiza el trabajo más exhaustivo que se ha hecho hasta el momento sobre literatura argentina actual. Su corpus de estudio comienza con el inicio de la década menemista y finaliza en 2007, pero es evidente que desde entonces siguió leyendo y ocupándose de los jóvenes narradores argentinos, casi

como una madrina. Parece una rebelde que por tener espacios limitados de aceptación dentro de su propia generación se hizo cargo de la generación siguiente.

En ese necesario y entretenido libro, que combina la lectura atenta y erudita con la anécdota personal, se plantean algunas hipótesis sobre la literatura argentina de los 90 y los 2000 que no vienen al caso. Pero desde el año en que finaliza su corpus hasta 2012, el trabajo que Drucaroff realiza para InterZona es cualitativamente distinto, aunque sigue por la misma senda: ya no arma un sistema de lecturas ni elabora teorías sobre el avance de las nuevas narrativas argentinas, sino que crea pequeños tópicos en los cuales descubre a nuevos autores (incluso nuevos para lo que era el canon que se había armado en torno a la «nueva narrativa argentina»), y les da la voz a ellos. A partir de ahí, el Panorama InterZona de «narrativas emergentes de la Argentina» se compone de poemas, cuentos, piezas teatrales y breves ensayos de autores argentinos inéditos o relativamente desconocidos, que con diverso valor literario y posibles disparidades en gustos, son todos de una probada calidad, lo que demuestra, por un lado, que Drucaroff es una hábil lectora y «buscadora de promesas literarias» y, por otro, que su tesis de que la literatura argentina no ha finalizado ni caído en un bache ni nada parecido es cierta: sigue siendo escrita, y en un buen nivel.

A diferencia de las colecciones que comenté antes, en este Panorama no hay una vinculación específica entre los escritores, o al menos no parece haberla de forma tan cabal como en esos casos. En la selección de la Alt Lit todos esos autores se leen y se admiran y se discuten entre sí a través de la web; casi todos los autores que escribieron sus cuentos para la colección Uno a Uno fueron convocados especialmente para ese motivo, y se conocen, admiran y discuten a través de la web y también en forma personal, compartiendo no solo otras colecciones de «nueva narrativa argentina», sino los mismos espacios en blogs, revistas, eventos literarios, etcétera. Es decir que la vinculación entre ellos (y también la contaminación) es extrema, y sus producciones, si bien muy diferentes (Washington Cucurto, el gran Distinto allí) y con estilos propios, pueden ser vistas como composiciones más bien homogéneas entre sí, algo que en este Panorama InterZona no sucede, tal vez porque quienes fueron antologados no se conocen entre sí, tal vez porque ya habían producido sus textos sin los requisitos preformateados de un cuento hecho a pedido, muy probablemente por pertenecer todos a géneros diversos.

Discusiones aparte, es indudable que entre ellos la coherencia es mínima, y si el

primer cuento narra una Buenos Aires futurista y macabra, donde los cadáveres se riegan por las calles y las familias se reúnen en el living para realizar autopsias (el relato más sórdido del libro es cortesía de Bruno Petroni y se titula «Cambalache»), el siguiente texto es una obrita de teatro con personajes que resultan queribles en su fracaso, un par de actores tan sedientos de cámara que se consuelan con actuar delante de una cámara de vigilancia en la puerta de una mansión («El casting», de Sebastián Kirszner).

La alternancia entre géneros y tipos textuales no resulta sencilla de abordar, pero es productiva a la hora de tener el mentado panorama del título. Al ser tan variado en su contenido, es justo decir que muchos de los relatos que aparecen merecen un espacio de discusión propio (en especial los ensayos), pero muy rápidamente se pueden señalar como ineludibles —entre otros— las dos obras ya mencionadas, así como los cuentos «Los tres», de Eva del Rosario, y «Autólisis», de Enzo Maqueira, y la pieza teatral «Rodeo. Monólogo en tres actos», de Agustina Gatto, de la que transcribo el comienzo. En otros casos todo resulta un poco más incomprensible, como en el poema «Estaba meando…», de Federico Torres, o en el pequeño relato «El día que salí…», de Rocío Navarro, y ni hablar de la lastimosa inclusión de un ensayo en el que se hablan maravillas de la propia Drucaroff, e incluso el autor cita palabras de la compiladora a la salida de un teatro al que asistieron juntos (!).

Más allá de este último percance, el Panorama InterZona es un buen vistazo a mucho de lo más digno que se está produciendo hoy (1) en la narrativa argentina.

UN FRAGMENTO DE PANORAMA INTERZONA:

Primer acto

En algún pueblo de la Pampa argentina. Cody Right está en una tarima, algo parecido a un escenario. Mientras ingresa el público —la gente del pueblo— está parado, sosteniendo un pequeño banco con sus manos. Botas, camisa, pañuelo en el cuello y sombrero que remiten al lejano oeste. Un estuche de guitarra en algún lado.

Apoya el banco y se sienta. Escruta al público con la mirada.

CODY RIGHT: Les voy a contar una historia. (Sonriente.) Porque algunos la andan contando mal. Se trata de mí, de mi familia… y de ustedes.

Empieza con mi abuelo, William Stuart Right, que era un hombre de principios, sí que lo era. Tuvo su vida, ya saben. Desposó a Mary Claire Orson y le dio tres hijos varones: Steve, el rayo; Billy, el bobo y mi padre: John Q. Mary Claire… esa sí que era una tipa graciosa, ¡lloraba todo el día! Steve le decía (Imitándolo.) «¡Oh Mary, vas a inventar un río más grande que el Mississippi si sigues berreando así!»… Las mujeres son todas unas tipas graciosas. Mi abuela era de Guanajuato, México; ustedes saben, un pequeño pueblo, lleno de colores y de gente hablando en español. Gran abuelo la consiguió allí y la llevó. (Orgulloso.) Él era de Texas (Un comentario.) Bueno, en realidad el nombre verdadero de abuela era Clemencia Llamas, pero gran abuelo la apodó Marie Claire Orson.

(De la pieza teatral «Rodeo. Monólogo en tres actos» —Agustina Gatto— en Drucaroff, 2012: p. 131)

▪

1. Mantengo el espíritu de la publicación original, de 2014, aunque en estos años el panorama pudo haber cambiado un poco, e incluso algunos de estos autores ya se han posicionado en la escena literaria local.

LOS DOMINGOS SON PARA DORMIR (2008)

DE SONIA BUDASSI

ANGUSTIA Y ESCRITURA

Llegué hasta Sonia Budassi por un mero suceder de links (¿acaso no es todo el sistema literario un gran hipervínculo?), atraído por dos cosas: un relato suyo en la colección Uno a uno que me había resultado prometedor y un nombre que no podía dejar de leer: «Los domingos son para dormir» me pareció un título fenomenal para combatir a los espíritus alegres que se obstinan en «ponerle onda» a momentos en los que no estamos disfrutando. La tristeza que rezuma el título aparece patente y contundente en cada uno de los cuentos que componen este libro, que bien se podría dividir en tres partes muy distintas entre sí.

La primera parte estaría compuesta por los primeros ocho cuentos: una misma protagonista con distintos nombres narra siempre con el mismo tono (original, pero siempre el mismo) distintas situaciones en diversos escenarios: cómo es ser una latina en Nueva York, en el cuento «Acto de fe»; qué siente una chica al despertar en su departamento de soltera un domingo luego de la fiesta («Todo lo de anoche»); qué sucede en la convivencia de dos compañeras de vivienda («Las cosas que brillan a mi alrededor», «Roommates»). Los otros cuatro cuentos que componen este primer momento del libro tal vez no sean tan homogéneos como estos, pero por eso mismo tal vez tampoco sean tan logrados.

En la escritura de Budassi la selección léxica parece cuidada al detalle, y existe también una voluntad por crear composiciones cinematográficas a través de escenas presentadas cuadro por cuadro, lo que hace que cualquier situación tenga una profundidad en el plano visual más allá de lo habitual (como se puede ver en el fragmento incluido al final de este comentario). Así como lo destaco, también

lo confieso: este estilo de narración puede resultar interesante al comienzo, pero puede terminar siendo un tanto irritante. En ciertos momentos se cae en un abuso de algunos recursos, como el libre fluir de la consciencia en una innecesaria imitación de Manuel Puig, o el de la oración unimembre para describir estados de situación. Además, esta iteración de los recursos se hace siempre en boca de distintas narradoras, lo que vuelve evidente que no hay casi cambio de personajes, sino apenas nombres distintos, diversos modos de ser cuando mucho.

Este modo de narrar que comienza sorprendente y termina exasperante está justificado por la segunda parte de la fragmentación que le inventé al libro. Se trata de un cuento de apenas cinco páginas, donde la voz del narrador es la misma, pero ahora en género masculino, y donde el tiempo ya no es el de la «chica posmoderna en la ciudad», ni siquiera el de la niña de «Seis menos dos», sino un tiempo remoto en un lugar remoto del que no quiero adelantar mucho para que no pierda su efecto sorpresa en el lector. En «La verdad del Lena» se condensa el estilo narrativo único de Budassi en una historia que da argumentos para explicar qué hace esta mujer escribiendo lo que escribe en el siglo XXI en Bahía Blanca. Una elipsis de 100 años no significa nada cuando la tristeza del título del libro tiene un origen tan verdadero, esa búsqueda de una identidad que señala Alejandro Soifer que hay en los otros cuentos (Soifer, 2009) aparece tan patente acá que basta con leer este cuento para comprender los otros.

La tercera parte de esta obra es la nouvelle «Fuera de temporada», el gran trabajo del libro, porque logra extender la narración consistente de los cuentos en un relato de largo aliento, que nunca pierde su intensidad y que logra ser uno de esos textos en los que nada parece suceder, excepto el clima que se construye; un descubrimiento de la nimiedad de las relaciones, explotado al máximo en el vínculo entre tres amigas (sabemos que el tres siempre es conflictivo, generador de constantes y cambiantes complicidades de dos contra uno que no se dan ni en las parejas ni en los cuartetos).

En esta nouvelle, Gloria narra tal como lo hacen las otras narradoras en los otros cuentos, y llega a describir cómo es vacacionar «fuera de temporada» (en diciembre) en Pehuencó, un balneario menor al lado del «inmenso» Monte Hermoso. La nouvelle logra remitir directamente al título de la obra, pues con las vacaciones se da un fenómeno similar al de los domingos: se trata de tiempos muertos, sin ninguna ocupación, que están pensados para el disfrute pero que en muchas personas terminan siendo destinados al pensamiento, a la insoportable reflexión que durante los ocupados días de trabajo no tienen lugar. Como dice

Walter Benjamin, en el ocio aparece la angustia que lleva a la escritura, fruto de demasiado tiempo para pensar. (1) Dentro de ese fluir de las ideas todo se tensa, y entre las tres amigas se descubren hilachas, metas no cumplidas, fracasos consumados, personalidades irritantes, el desconcierto de corroborar que esas personas que están ahí nada tienen que ver con uno más allá de una cierta cantidad de tiempo compartida. También se intuye la idea de que no siempre es necesario ahondar tanto en ese pensamiento, en la angustia que genera el escepticismo, ese mal que sufrimos todos los que ya sabemos que Dios no existe pero que no sabemos qué es lo que nos mueve cada día. Horadar esa idea nos puede llevar a sucumbir, y por alguna extraña razón eso es algo que no deseamos. Por eso los domingos son para dormir, y los lunes, para trabajar, seguir con la rueda, hasta que un día se halle un camino en todo este campo.

Budassi propone mundos angustiantes en escenarios donde habita una tensa calma; es una declaración más en contra de la idiotez de pensar que la alegría está presente en todos los momentos de nuestras vidas, cuando en realidad son apenas mínimos fragmentos, simples relámpagos de felicidad.

UN FRAGMENTO DE LOS DOMINGOS SON PARA DORMIR:

El chofer dice qué linda que estás hoy como si me viera todos los días, sonrío y digo gracias, por primera vez en forma natural como me enseñó Fabiana: cuando un hombre dice algo lindo no tenés que negarlo ni ponerte colorada, tampoco tiene que parecer que no le creés; lo mirás a los ojos, sonreís y le decís gracias con seguridad, nunca te pongas nerviosa; hay que actuar como si todo el tiempo, incluso desde chiquita, te dijeran cosas así, lo más importante es convencerse a una misma de lo hermosa que está. Le doy uno de mis discos y le digo que estoy contenta, que me encanta pasear los domingos, todavía no decidí adónde ir pero por el momento voy a buscar a mi mejor amiga y después veremos; él me mira por el espejo retrovisor y me pregunta si tengo novio. Ahora no, pero antes sí tuve, digo. Qué raro una chica tan linda y sola, dice. Enciende un cigarrillo y me ofrece uno, no, gracias, no fumo, digo, como lo veo

algo más grande, como con hijos, le pregunto si está casado y él dice es una pena pero no, todavía no encontré a la mujer de mi vida. Su tono es melancólico, quiero decirle cuánto lo comprendo pero no digo nada: no hay que decir ese tipo de cosas porque los hombres las creen y después piensan que estamos enamoradas de ellos, que nos queremos casar, y entonces se asustan y te abandonan, decía Fabiana pero yo no estoy segura de que todos los hombres sean así. Al llegar, me devuelve el CD, y dice son siete pesos, por ser vos, seis y cuando sonríe le dejo una propina importante porque se la ganó como se la ganan los meseros simpáticos; a los maleducados que te atienden mal nunca les dejo nada.

(Del cuento «Las cosas que brillan a mi alrededor», Budassi, 2008: 56-57)

▪

1. El pensador alemán lo dice de forma más poética: «El aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia» (Benjamin, 2008 [1936]: 70).

LA CULPA DEL CORRECTOR (2000)

DE MANUEL LÓPEZ DE TEJADA

APUNTES DE UNA LECTURA VIRGEN

Como dije antes, la lectura para mí suele ser una sucesión de hipervínculos, de libros que llevan a otros libros. En este caso, me propuse un camino distinto: elegir un libro «a ojo», sin saber nada ni de él ni del autor. De los anaqueles de una librería de usados un título llamó mi atención: «La culpa del corrector»; valor: 10 pesos, o 3 x $25; (1) editorial, confiable (Sudamericana, antes de ser vendida); año, 2000, con lo justo para entrar en el marco de este proyecto. A diferencia de otros casos, en los que traigo algunas nociones previas («es imposible leer un libro por primera vez», dicen), en este caso todo me es ajeno, incluyendo el autor. Entonces, sin más que el libro en la mano, comienzo a leer. ¿Qué hay ahí, detrás de un libro que tiró 3.000 ejemplares (aceptable cantidad para un autor argentino) y que hoy nadie parece recordar, que se consigue por el mismo precio que lo que cuesta un alfajor? ¿Mereció haber caído en el olvido, no acceder nunca ni al circuito intelectual ni al comercial?

Ahora sí, leo el libro. Algunos apuntes: en una primera lectura parece más o menos bien escrito (2) (luego me centraré en las fallas), con un cuidado preciso de las formas, de las palabras y de la construcción de oraciones y párrafos. Tiene muchos toques de humor y una prosa sencilla que fluye sin problemas en sus breves 100 páginas. Es sin dudas muy ameno de leer y hasta logra generar intriga.

La novela comienza con lo que podríamos llamar un «lugar común»: el tema del doble. Desde Sófocles y Shakespeare hasta Kafka, Rimbaud y Juan Marsé, entre muchísimos otros, el tema del «yo soy otro» y de «la metamorfosis» fue

abordado en casi todas sus formas. Algunos lo podrían ver como un tema gastado, mas López de Tejada decide comenzar con un hombre que se mira en el espejo y tiene la cara de otro. El relato consiste entonces en una primera parte narrada por el corrector de un diario que de un día para el otro comienza a ser confundido por todos con Anselmo Res, el jefe de Información General del mismo diario. En el momento en el que ya no se sabe cómo va a hacer el autor para resolver esta fantasía en el terreno de lo racional, deja muy bien armado el suspenso y pasa a la sección II, con un narrador omnisciente en tercera persona.

Sin embargo, en ese movimiento aparece una traición al lector que solo se puede interpretar como un error y no como un efecto voluntario: los siguientes capítulos se centrarán en el corrector Martino y en las excentricidades de su vida, como recolectar vellos púbicos de sus amantes. Sin tener del narrador de la sección I más que algunos datos accesorios, como nombres de amantes, hija y demás, todo parece indicar que Martino era el narrador de aquella sección. Pues no, no lo era, sino que se trataba de Ortigala, otro corrector, que aparece como secundario en la trama. Se genera entonces una confusión que vuelve independientes a la sección I y II: si en la primera el tema central es cómo resolver el conflicto de personalidades dentro de un mismo ser, en la segunda todo gira en torno a cómo enfrentan los correctores (como grupo, como si se tratase de un protagonista plural al modo de Los asesinos de los días de fiesta, de Marco Denevi) un inminente cierre de su sector, sugerido por una consultora española que ayuda al diario a reducir personal (una marca de época, podríamos decir, últimos coletazos de las políticas neoliberales que venían siendo aplicadas en el país desde 1976 y que cobraron especial impulso en los 90).

El «error», en realidad, no se da a nivel formal, sino que considero que esta falla es un reflejo de una mayor: la escasa consistencia al nivel de la trama y de la idea general. El problema está en el paso de un protagonista (en realidad, dos) muy definido(s) a un protagonista netamente indefinido sin que exista un motivo literario que lo justifique. Probablemente por esto es que la resolución del conflicto se le haya tornado al autor dificultosa, llevándolo a un lugar común que no mencionaré para que quien halle el libro lo lea por sus propios medios.

El final de La culpa del corrector demuestra que una nouvelle llena de buenas intenciones y escrita por un hombre perspicaz, creativo y sumamente atento a las formas del lenguaje puede fallar.

UN FRAGMENTO DE LA CULPA DEL CORRECTOR:

Irene y Ortigala salieron del bar y caminaron mudos por calles desiertas. Los dos pensaban en Anselmo. Ella, con perplejidad y temor; él, como si le hubiera cambiado la amante por su casa. Un canje que cualquier hombre de acción no habría desaprovechado. Pero Ortigala no lo era. Cuando sentía un deseo demasiado poderoso, vinculaba su concreción con un costo altísimo. En este caso, la traición a su amigo y la ruina del vínculo con su compañera de sección.

A la vez se le presentaba otro impedimento. Ubicaba a Irene en otro género femenino, inalcanzable, superior al de Gloria, Sara y la mayoría de las mujeres, con las cuales él debía resignarse, cortarlas de un árbol y llevarlas a la boca como frutas, más o menos apetecibles, que se adaptaban a su forma de dar sin entregarse. Hasta que entraban en crisis, lo acusaban de egoísta, lo convencían de su crueldad y lo abandonaban, prácticas, tajantes.

Sin embargo, él ahora no se consideraba a sí mismo a través del desprecio ajeno. Se tenía contemplación, se preservaba del sufrimiento. Y tanto valía esta conducta para involucrarse con una mujer que no le interesaba, como para no hacerlo con otra que le importaba más que su existencia.

En la puerta del edificio donde vivía Irene se detuvieron un instante. Aunque Ortigala no aceptó subir a tomar algo, porque se le haría tarde para el viaje, barajó la posibilidad de besarla, de hacerle una caricia en el pelo. Pero después dejó las manos en los bolsillos, fiel a una escena repetida, casi concertada. En algún sentido, le parecía bien que ella se pusiera triste por otro hombre y por él. Estaba seguro de que si se quebraba ese pacto, algo moriría entre ellos. No tendrían firmeza para sostenerse juntos. Solo podrían quererse mediante historias paralelas. Necesitaban esa distancia para especular con su amor.

(López de Tejada, 2000: pp. 64-65)

▪

1. Esto sucedió a comienzos de 2015. Vaya uno a saber qué valor tendrá para el momento en el que algún lector lo vea. En cualquier caso, era módico en aquel entonces.

2. Cuando hablo de «escribir bien», por lo general me refiero a lo más elemental: oraciones sin errores de ortografía, gramática ni sintaxis; párrafos y capítulos bien estructurados; coherencia y cohesión, respetando su propia historia y su verosímil, y el contexto sociohistórico en el que se publica; trama y personajes con cierto desarrollo y bien definidos. No hablo de una gran obra, sino de reunir requisitos básicos para una obra publicable: mi experiencia como corrector me indica que son pocas las personas que logran esto, que, por otra parte, no es nada sencillo (si se me permite la analogía, y teniendo en cuenta que el término «texto» tiene la misma raíz que «tejido», podemos comparar con un desfile de moda: si uno mira los atuendos que pasan por la pasarela, va a criticarlos y comentarlos por buenos, malos o anodinos, pero es de esperar que todas las prendas tengan una buena confección, que cumplan su función de abrigo o decoración y que no exhiban sus costuras, aunque los más versados en el tema puedan descubrir posibles hilachas).

PUNTO FAC (2001)

DE DIEGO JARA

LIBROS, OBRAS Y PROYECTOS LITERARIOS

Junto con La culpa del corrector, en la misma librería y en idéntico movimiento, adquirí Punto Fac, de Diego Jara, y por una mera cuestión del azar (como casi todo lo que sucede), ambos libros tenían muchos puntos en común. Así como leí La culpa del corrector con una pretensión de «virginidad», sin saber nada al respecto, para Punto Fac sí hice una pequeña investigación online. ¿Qué había? Prácticamente nada. El libro fue distinguido en el Premio La Nación Novela 1999, logró ser publicado en 2001, el jefe de la sección «Policiales» del diario Los Andes lo mencionó al pasar en una nota en 2011… Hoy, Diego Jara tiene un perfil en LinkedIn, y la literatura parece un tópico olvidado en su vida, apenas una mención a esta única publicación, quince años atrás. (1) Dos o tres ejemplares de su libro se encuentran en MercadoLibre, y la escuela de periodismo TEA lo destaca entre sus egresados que lograron publicar un libro, pero ni siquiera guarda un ejemplar de él en su cuantioso archivo.

¿Por qué la relación con el libro de López Tejada? Más allá del hecho de que fueron adquiridos en el mismo momento y el mismo lugar sin saber nada de ellos, existen otros factores que los hermanan: ambos pertenecen a la misma colección de la misma editorial, tienen casi la misma cantidad de páginas, son de la misma época, sus tramas se desarrollan en la Redacción de un diario, tienen un tono similar, están relativamente bien escritos, y sin embargo ahí están, juntando polvo en los anaqueles de un librero que se desespera por lograr que dejen de ocupar espacio en su librería.

En tren de especular sobre por qué un libro es rápidamente olvidado, postulo una

hipótesis que seguramente estoy robando de alguien más: un escritor no es aquel que escribe, y ni siquiera aquel que publica; un escritor es un compositor de una obra, de un estilo propio, incluso de un proyecto literario. Algunos proyectos son más explícitos, como los de César Aira y Sergio Chejfec, y otros menos, pero con tonos propios más fuertes, más marcados, como los que analicé en textos anteriores sobre Eduardo Muslip y Sonia Budassi.

Tanto López de Tejada como Diego Jara (y también Alejo García Valdearena, analizado antes) parecen ser sólidos narradores que saben escribir y que son capaces de crear un clima, pero que no tienen un proyecto definido, que solo se disponen a contarnos una historia. Creo que tanto La culpa del corrector como Punto FAC tienen algunos elementos interesantes, pero no abren líneas originales de pensamiento, no se replantean la forma de escribir ni de concebir una historia.

Para ser más preciso: Jara, por ejemplo, elige recrear el verosímil del policial a través de un narrador en primera persona obsesionado por encontrar un móvil para la muerte de su amigo, compañero en el diario en la sección de Policiales. La intriga se genera (y también se va diluyendo), los condimentos humorísticos ayudan a la causa (la visita a la redacción de una revista porno, las ironías constantes sobre el diario La Prensa) y hasta es interesante la decisión de terminar casi todos los capítulos con supuestos cables de noticias —escritos en otra tipografía— sobre los avances de la investigación, como si el caso importase a alguien. Pero las lecturas que puede propiciar el libro son escasas: ¿se podría leer en esta novela una crítica al modo de producción de las noticias? Tal vez. ¿O el peso de la rutina en la vida cotidiana? ¿Algo que hable del clima de época, el fin de los 90? ¿Y sobre la anomia de los ciudadanos que apenas muertos son olvidados? Sí, quizá sí, pero difícilmente podríamos escribir más que unas pocas páginas con el material que ofrece cada tema.

Considero, entonces, que más allá de una pobre ejecución en los diálogos —que resultan poco creíbles y enfáticos, tal vez a causa de una supresión total de cualquier tipo de didascalia—, de un narrador que parece demasiado perdido en el mundo como para generar la empatía necesaria, y de una trama policial que se sostiene, pero que al final hace milagros para no caerse, el polvo que Punto FAC junta en las librerías de viejos es consecuencia de otra cosa. Tanto este libro, como La culpa es del corrector, como miles de otros libros en idénticas condiciones (tomo estos dos como sinécdoque de todas las piezas «olvidadas»), no trascienden porque no hay ningún proyecto literario, ni propio ni grupal ni

editorial, que los sostenga, no existe un marco de lectura para ellos. ¿Qué análisis pueden revestir estos autores de un único libro, si no pueden ser leídos a la luz de una obra? Eso solo pudo suceder en casos excepcionales (Rulfo, Kennedy Toole); para Jara, para López de Tejada, para los miles como ellos sin un proyecto escriturario que los ampare en alguna intención de hacer un aporte mínimo al campo literario, solo queda el verdadero y genuino orgullo de haber publicado su libro, la certeza de haber sido leídos en su momento, la entereza de saber que lograron una sólida escritura, en fin, el honor de haber pertenecido por un momento a una grey que les permitía llamarse a sí mismos «escritores». Sin embargo, la falta de continuidad (por incapacidad en la materia, por la imposibilidad de obtener el valor simbólico suficiente para seguir participando, por simple desinterés o pereza) los alejó de la literatura, y seguramente los devolvió a sus lugares de origen o los llevó a otros nuevos.

Yo, desde aquí, los recupero por un segundo, pero reconozco —sin ánimos de colocarme dentro de una élite a la que no pertenezco— que el olvido es doloroso pero justo. El canon es muy pequeño, ínfimo, y son pocos los que pueden entrar; tal vez sean los que hayan hecho el esfuerzo suficiente o los que hayan tenido los contactos adecuados o las críticas correctas; sin duda, los que entran al canon son los que tenían verdadero interés en formar parte de él.

UN FRAGMENTO DE PUNTO FAC:

Tuve que tomar mucho coraje cuando llegó la hora de irme para el diario. La verdad, estaba harto de trabajar en ese lugar. Tantas cosas para hacer, tanto para hacer, tanto para averiguar, tanta gente para entrevistar, tantas teorías para analizar, y tan poco tiempo por culpa del maldito trabajo. La rutina me estaba matando. Necesitaba unas buenas vacaciones, de cinco o seis años por lo menos. Pero suponía que no me las iban a dar. Además, si yo no estaba todo recaía en el pobre Azconzábal, que todavía no estaba canchero con los cables. Igual, era tan fácil que no se necesitaba aprender mucho.

Al llegar me encontré con una buena noticia. O mejor dicho, dos. Habían detenido a Pinochet en Londres por sus violaciones contra los derechos

humanos. Esa era una. La otra era que gracias a Pinochet la sección Internacionales tenía más páginas para hacer, y yo solamente me quedaba con tres. Podía hacer el trabajo rápido e irme temprano.

(Jara, 2001: pp. 86-87)

▪

1. Al momento de la publicación original de este comentario, en 2016.

CHICAS MUERTAS (2014)

DE SELVA ALMADA

LA CRUELDAD DE LA ESCRITORA

Lo que hace Selva Almada es cruel. Sus formas tranquilas, su relato apaciguado, su voz de provincia llena de «changuitos» y los mates que se ceban por todos lados y en cualquier circunstancia, la paz que rodea la vida en el noreste de Argentina, todo eso sirve como trasfondo para contar una atrocidad tras otra, una violencia que es omnipresente y sin embargo parece asordinada con silenciador. El lector se mete en un mundo del que no se puede salir indemne: mucho más convincente que un panfleto por la liberación femenina, Almada transforma a todos en militantes de una causa que escapa a géneros y que nos involucra a todos. Su crueldad radica en convencernos de que nuestra ceguera es cómplice, y lo hace de la forma más dura para quien está obstinado con no ver: mostrando.

A priori, Chicas muertas no tiene por qué dar miedo. Es un librito más, del ala literaria de la multinacional RHM (1), una colección que se caracteriza por ofrecer literatura actual y contemporánea, nada demasiado truculento, nada tan vívido. Selva Almada abandona la pequeña firma Mardulce para ofrecer un libro que se presenta como la crónica de tres chicas muertas en los años 80, pero que no tiene nada que ver con eso. No tiene nada que ver porque lo que amaga en un primer momento con ser una narración de tres historias paralelas de chicas que murieron, apelando a la sensibilería, el lugar común y la moralina del «NO a los femicidios» (2) acaba por ser algo demasiado truculento, demasiado impactante a fuerza de un relato que nunca se preocupa por lo indispensable, que siempre está atento a lo accesorio.

Selva Almada escribe en primera persona, cuenta cosas de su vida personal,

cosas que están pasando en la tele mientras escribe el libro, cosas que pasaron hace muchos años en su pueblo. No opta por la sencillez de abordar la escritura por el camino obvio: una introducción con tres muertes misteriosas, seguidas de tres investigaciones minuciosas y culminadas con fascinantes resoluciones que señalan culpables. No apela al «mirá qué interesantes mis historias», ni al «mirá qué bien que escribo». Ella cuenta en voz baja pero segura tres casos tomados casi al azar, haciendo foco no en lo particular de cada caso, sino dando a entender lo general de cada uno, lo aleatorio de ponerle cuerpo a estas chicas y no a otras, que aparecen muertas y desperdigadas por el libro a cada renglón.

La investigación es lo mejor, porque da la pauta de que todo es cuento, de que frente a lo inexplicable no hay motivos para acercarse a la razón. Esta entrerriana podría haberse puesto en el lugar de cualquier periodista que se cree que su investigación es la que vale, que van a encontrar al asesino, el método, el móvil. «Fue Mrs. Peacock, en el comedor, con el candelabro», dirá alguno de estos fanáticos del juego de mesa Clue. Almada ya tiene las espaldas suficientes como para colocarse en la vereda opuesta: sus principales fuentes son entrevistas fallidas con personajes confusos y confundidos, no del todo convencidos de querer hablar, y la mayor posibilidad de llegar a una verdad aparece en la voz de una tarotista, quizá la única capaz de entender la vida que no se entiende, en la que cualquier chica puede morir a manos de un hombre por el solo hecho de ser mujer.

Una sociedad llena de asesinos, que lamenta muertes pero que reniega de un machismo latente tanto en hombres como en mujeres. Un lugar en el que se pide por justicia y se desconfía del que no hace lo mismo. En cierta medida Selva Almada retoma el tema de El extranjero, de Camus, un protagonista condenado por no llorar la muerte de su madre. En Chicas muertas las heridas sangran, las descripciones de los trozos de carne, de la hemoglobina, de los huesos, abundan. Y sin embargo el relato está tan despojado, tan falto de emoción —apenas algunas aclaraciones y reflexiones desperdigadas—, tan despreocupado de llegar a una verdad judicial, que el lector no puede hacer otra cosa que sufrir, lamentarse y preguntarse hacia dónde quiere ir, cómo sería estar ahí, viendo a la muerte de frente, cerquita de hombres que no amaban a las mujeres, como nos llegó desde Suecia…

En Chicas muertas todo repugna, y solo nos queda pensar en lo endemoniadamente hábil que puede ser una escritora, en cómo hace para esquivar el golpe bajo y dejarnos peor que si viésemos en vivo una masacre. Y

uno, como un iluso, creyendo que iba a leer otra croniquita periodística de cómo fue todo en verdad. Almada, cruel, hace literatura la verdad, nos dice que la verdad no existe, que solo hay relato.

DOS FRAGMENTOS DE CHICAS MUERTAS:

De una madre con una hija muerta esperamos, al parecer, que se arranque los pelos, que llore desconsoladamente, que agite el brazo pidiendo venganza. No soportamos la calma. No perdonamos la resignación.

El año pasado asesinaron a Ángeles Rawson, una chica de dieciséis años, en el barrio de Colegiales, en Capital Federal. Ángeles estuvo desaparecida casi 24 horas y su cuerpo fue hallado en la cinta transportadora de una planta de residuos, a varios kilómetros de Capital. Cuando supo la noticia, la mamá de Ángeles declaró: ningún ser humano es menos importante que el peor acto que haya realizado; y fue duramente criticada por estas palabras. Tampoco aceptamos la piedad de una madre.

(Almada, 2014: pp 120-121)

¿Conocés la historia de La Huesera?

Niego moviendo la cabeza.

Es una vieja muy vieja que vive en algún escondite del alma. Una vieja chúcara que cacarea como las gallinas, canta como los pájaros y emite sonidos más animales que humanos. Su tarea consiste en recoger huesos. Junta y guarda todo lo que corre el peligro de perderse. Tiene su choza llena de huesos de todo tipo de animales. Pero sobre todos prefiere los huesos de los lobos. Puede recorrer

kilómetros y kilómetros, trepar montañas vadear arroyos, arderse la planta de los pies sobre las arenas del desierto, para encontrarlos. De vuelta en su choza, con la brazada de huesos, arma el esqueleto. Cuando la última pieza está en su sitio y la figura del lobo resplandece frente a ella, La Huesera se sienta junto al fuego y piensa qué canción va a cantar, una vez que se decide, levanta los brazos sobre el esqueleto y empieza su canción. A medida que canta, los huesos se van cubriendo de carne y la carne de cuero y el cuero de pelos. Ella sigue cantando y la criatura cobra vida, comienza a respirar, su cola se tensa, abre los ojos, pega un salto y sale corriendo de la choza. En algún momento de su vertiginosa carrera, ya por la velocidad, ya porque se mete en las aguas de un arroyo para cruzarlo, ya porque la luna le hiere directamente en un costado, el lobo se transforma en una mujer que corre libremente hacia el horizonte, riéndose a carcajadas.

Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir.

(Ibid.: pp. 49-50)

▪

1. Hoy, PRH.

2. Parece necesario aclarar: este texto es anterior a la primera marcha del movimiento «#NiUnaMenos», que tuvo lugar el 3 de junio de 2015. Todo lo volcado aquí puede sonar «viejo», pero podría decir, sin avergonzarme, que este libro de Selva Almada fue mi introducción al feminismo y me parece necesario mantener la reseña fiel a como fue publicada en aquel momento para dar cuenta de los cambios que se han dado en la materia en tan poco tiempo.

LADRILLEROS (2013)

DE SELVA ALMADA

TIEMPO DE MACHOS

Como en una seguidilla, continúo con Selva Almada, seguro de que lo merece, de que es una de las mejores escritoras de esta generación (y por «escritora» quiero decir «escritor», incluyendo hombres y mujeres). En Ladrilleros, su segunda novela, confirma todo lo que anunciaba con la primera, El viento que arrasa (Mardulce, 2012), pero es mejor. En esa primera novela —ya había publicado un par de libros de cuentos, y uno de poesía— un pastor evangelista viaja de Entre Ríos al Chaco junto con su hija, y se detienen a arreglar el auto en una suerte de taller que es más bien un páramo, donde la lluvia y el viento están por arrasar. Todo en esa novela está ordenado, es prolijo, y la tensión se vive de silencio en silencio, marcada por el movimiento de los perros.

En Ladrilleros, en cambio, está el mismo clima de opresión pueblerina —con un cielo que apesta a calor y que está todo el tiempo por caerse—, pero el relato es fragmentado y casi coral, uniendo a dos familias y sus múltiples personajes no ya en una narración lineal, sino en un constante ir y venir que desemboca en el comienzo del relato, un mundo confuso en el que Pájaro Tamai y Marciano Miranda se trenzan entre heridas, sangre y una serie de referencias a la homosexualidad que demorarán en explicarse.

Desde ese barullo silenciado del baile y de la feria que aparece al inicio hasta comprender cómo se llegó a eso, un narrador sobrio en tercera persona irá contando en forma paralela y fragmentada, con una acumulación de escenas, cómo llegaron a ese desenlace los hijos de estas dos familias de ladrilleros y vecinos. Una vez más, la acción tiene lugar en un pueblo en el noreste argentino,

el lugar que Almada mejor conoce —y que no es precisamente Entre Ríos, su lugar de nacimiento, que en el imaginario de los personajes es todo verde, «con toda esa agua», sino un lugar más parecido a algunas regiones de Chaco o Santiago del Estero, donde «todo [es] duro, seco, espinoso, lleno de polvo» de acuerdo con la visión de Miranda—.

En toda la novela sobrevuela una lucha por ser el macho Alfa, desde el padre de Celina —la mamá de Pajarito—, que guardaba a sus tres hijas para él, porque ningún pretendiente era lo suficientemente bueno, hasta los hombres de cada casa —Oscar Tamai y Elvio Miranda—, que se pelean justamente por un perro, y sobre todo, los hijos de ellos, tanto de niños, cuando eran amigos, como de adolescentes, cuando ya no lo eran. Los hombres creyéndose amos y señores y las mujeres manejando todo ellas solas desde las sombras y sin pedir más que tener al hombre al lado para que les dé la familia son un retrato que se trasluce en la narración, y que vuelve ridícula la batalla por el poder entre estos hombres deseosos de respeto pero temerosos en cada paso que dan.

El miedo se cuela entre líneas; aparece cuando estos machos sucumben ante su propia vagancia, sus propios vicios, y el punto cúlmine es cuando un macho, un verdadero macho, no puede resistir el instinto animal que lo llama a aparearse con otro de su mismo sexo, un homosexual declarado sin tantos prejuicios, de la familia rival…

No son Capuletos y Montescos: Ladrilleros no es una novela romántica, ni la historia de un amor imposible. Es un relato de provincias, de violencia, de familia, de hombres y mujeres que se debaten entre esquemas culturales predefinidos y sus instintos. Es otra muestra de la capacidad de Almada para oír voces diferentes y hacerlas hablar sin juzgarlas.

UN FRAGMENTO DE LADRILLEROS:

Al Dago lo atropelló un auto. Andaba vagando en la calle atrás de una perra. Miranda era así de displicente con todo, aun con lo que le daba algún dinero, como los galgos de carrera. Se le cortaron los tendones de la mano derecha.

Miranda lo curó, pero no hubo caso: el animal andaba arrastrando la pata que se le lastimaba y se le llenaba de bichera. Alguien le aconsejó que se la amputara. Pero él dijo que no era destino para un campeón quedar lisiado, así que decidió sacrificarlo.

Una tarde lo llevó a Marciano al fondo de la casa, donde había un viejo algarrobo. Tentó una rama con su propio peso. Pasó una cuerda. Llamó al perro con alguna zalamería. Le dio unas palmaditas en las ancas y le acarició la cabeza y despacito le pasó la soga por el cogote, la ajustó y empezó a tirar con todas sus fuerzas de la punta de la cuerda. El perro gimió y pataleó en el aire con las tres patas sanas, y la pata inútil flameando como un trapo. Y ahí quedó, con los ojos amarillos fijos en la copa del árbol.

Marciano sintió un picor en la vista y se agarró la punta del pito porque sentía que iba a mearse encima. Su padre bajó al perro con cuidado y cuando estuvo en el suelo se puso en cuclillas y empezó a pasarle la mano todo a lo largo del cuerpo.

Un vecino que había visto la escena desde su patio, se acercó al tejido que separaba los terrenos.

—Si será bruto, Miranda, le hubiese pegado un tiro.

Su padre torció la cabeza para mirarlo sin dejar de acariciar al perro. A Marciano le pareció que le brillaban los ojos.

—Métase en sus cosas o el tiro se lo voy a pegar a usted —dijo y volvió a inclinarse sobre el animal.

(Almada, 2013: pp. 19-20)

QUE TODO SE DETENGA (2015)

DE GONZALO UNAMUNO

LA GENERACIÓN DEL DISFRUTE

Domingo primero, sábado después, y por último, viernes. Así está estructurada la novela corta (apenas 139 páginas de letra enorme y doble espaciado, una obra que no resistiría una edición de bolsillo) Que todo se detenga, de Gonzalo Unamuno. Germán Baraja es un joven (la palabra es adrede) de 34 años, escritor frustrado, peronista frustrado, militante frustrado, apenas un periodista freelance que trabaja para pagar las cuentas y ni a eso llega. El domingo está solo y cuenta todo lo que hace en tiempo presente, pese a que nunca se hacen referencias concretas al momento de escritura (nunca dice: «entonces me senté a escribir esto»). Ese día solo tiene un contacto casual con su vecino, y hacia el final recibe un llamado de su hermana. El sábado recibe la visita de su hermana, y también se encuentra de casualidad con un excompañero de militancia que le sacó una novia pero al que igual le acepta unas cervezas, porque no rechaza nada que sea gratis. El viernes se va de joda con un amigo por el que dice no tener ningún aprecio, pero que conoce de toda la vida. Todo lo que sucede está regado por un promedio de un saque de cocaína cada veinte páginas. Germán Baraja es un ser despreciable, pero no es más que un miembro de la que a partir de ahora llamaremos «Generación del disfrute» llevado al extremo.

Unamuno acuña el término (1) en un párrafo escueto, que narra sencillamente el esfuerzo de sus abuelos para transformar la casita que levantaron con sus propias manos en una importante propiedad en la provincia; luego, cuenta la historia de su madre, secuestrada y torturada durante la última dictadura; al final, llegan su hermana y él, la generación del disfrute, personas que solo tienen que preocuparse por disfrutar los logros y las batallas (ganadas y perdidas) de las

generaciones anteriores.

En todo lo que hace y dice Germán hay una ansiedad de violencia permanente, un gusto por la caída, por la humillación, por el riesgo innecesario. Él, que todo lo tiene, que pudo estudiar lo que quiso, que viajó y que se pudo comprar un departamento gracias a una herencia, vive en la mayor inmundicia, en un dos ambientes que, gracias a la mirada de su hermana —un modelo distinto de la generación del disfrute, una agradecida de lo que tiene, y que hizo todo para conservarlo—, descubrimos un lugar casi intencionalmente hediondo, donde el aire no circula y donde prácticamente no entra luz. «La violencia es la llave que abre todas las puertas», dice nuestro protagonista. Lo dice jugando, al pasar, como todo lo que dice, una provocación constante que proviene directamente desde el desinterés adquirido, desde cuando tuvo 26, 27 años (en el relato tiene 34), y descubrió que nada es importante.

Ese es el flagelo de Germán, y de toda la generación del disfrute que es consciente de pertenecer a ella: no hay nada por qué vivir, y más importante aún, no hay nada por qué morir. La añoranza de una guerra (ver el fragmento al final) es la necesidad de formar parte de algún relato épico que valga la pena, algo en qué creer. Mientras tanto, Germán libra su propia guerra, la de haberse constituido como un ser detrás de una coraza impermeable, un ser que vive por la droga pero no como un drogadicto, sino como alguien que busca la adrenalina que la vida de clase media no le ofrece: la adrenalina que tuvo su abuelo para hacerse a sí mismo y darle un futuro a su familia; la adrenalina que tuvo su madre, militando por un mundo mejor que creía genuinamente posible; la que tuvieron los adolescentes que se murieron de frío y bombas en Malvinas, pero que hoy son Héroes o Excombatientes, son algo, fueron algo, hicieron algo. A él, en cambio, no le queda nada, todo lo recibió por herencia: solo está su escritura y su capacidad de consumo, escenificada no en autos, televisores y tragos, sino en el puro consumo: cocaína, esnifar dinero. Y mientras tanto, su madre se muere, y él no puede siquiera visitarla, apenas alcanza a escribirle una carta…

La generación del disfrute no es homogénea, no existe en realidad, es —como todo— una mera construcción. Abarca a una porción de la sociedad argentina (¿mundial? ¿La serie Girls [Lena Dunham, 2012-2017] podría ser un paralelo idéntico en Nueva York?) que justamente acarrea esa historia: la de los abuelos o bisabuelos que llegaron en barco con una mano atrás y otra adelante y que sentaron las bases de la nueva familia, no como los migrantes de hoy, siempre dispuestos a volver a su lugar de origen, sino como se hacía entonces,

mudándose de una vez y para siempre, echando raíces en el primer puerto nuevo; la de los padres, que ya con cierto capital, pudieron pelear por valores, por cambiar el mundo, y sobre todo, también pudieron engrosar el capital, adquirir alguna propiedad, m'hijo el dotor y toda la mar en coche. Los hijos que llegaron después del 80 en estas clases medias y altas no se plantearon no seguir estudios universitarios, nunca pensaron que era posible estudiar algo que no gustase, y con el título bajo el brazo, solo les quedó el mandato: disfrutá. Disfrutá el sudor de tus antepasados, la sangre. Vos ya no tenés que luchar por nada. Vos solo tenés que ser feliz (¿por eso el auge de la autoayuda? ¿Será debido al mandato posmoderno de la búsqueda de la felicidad que hay tantos libros que se proponen resolverla?).

Esta porción de la sociedad tiene una serie de opciones, ninguna demasiado interesante tal vez; de seguro, ninguna imbuida de la épica que ofrece la guerra, o forjar un nombre o una familia de la nada, atravesar el océano en la bodega de un barco para no volver nunca más. ¿Las opciones? Se puede efectivamente acatar el mandato y luchar por mantener lo que los antepasados lograron, incluyendo propiedades, derecho a la educación y salud privada, mucama con cama, puestos gerenciales, cierto status de «persona para ser envidiada», etcétera. A estos se los conoce indistintamente como emprendedores, gente bien, gente de bien, gente chic, yuppies, empresarios conservadores, gorilas, garcas o grasas (claro, depende de quién los esté mirando). Se puede perseguir la épica de la solidaridad, subsanar el mundo injusto, pero esto nunca va a ser desde un cambio político con la radicalidad que se pensaba en los 60 o 70, sino con asistencialismo (ayudar a construir asentamientos de madera en el conurbano a los pobres parece ser la meca de ese asistencialismo de gente bien con culpa), con donaciones, cursando carreras como Trabajo Social, militando, enseñando matemáticas en las villas, etcétera, siempre apuntando al «cambio que cada uno puede hacer desde su lugar», rara vez dispuestos a resignar ese lugar, a intercambiar lugares con el ayudado. Otra épica: viajar. Creerse el Che o Into the Wild por ir sin rumbo durante meses o años por India, el Sudeste Asiático, América Latina, buscarse a sí mismo, conocer otras realidades. La épica que verdaderamente paga, y que no distingue clases sociales: triunfar en el deporte, la guerra después de las guerras, con gran retribución del mercado. La última, sin reconocimiento del mercado pero con buen rédito para el ego burgués que todos llevamos dentro: escribir, cantar, pintar, hacerse un nombre en las artes, poder ser el orgullo de los padres que se deslomaron para ganar dinero, para que el nene y la nena puedan hacer lo que quieran, incluso aquello que rara vez da dinero.

Esta última fue la falsa épica que eligió Unamuno —es la falsa épica del 95 por ciento de los ingresantes en la carrera de Letras (2)—. Que todo se detenga es su segunda novela, lo que hace pensar que está siendo exitoso en lo que se propuso, (3) pese a que esté lejos de ser un escritor de renombre (y él lo sabe). Quizá lo único que distingue a este último grupo de los épicos anteriores es la autoconsciencia, el saber que todo es chiste, que nada importa realmente, hecho que tal vez nos resalte aún más, pues libramos nuestras batallas de mentiras incluso sabiendo de antemano que nuestras plumas no son espadas, sino que solo sirven para jugar una guerra de tinta. (4)

UN FRAGMENTO DE QUE TODO SE DETENGA:

Antes de salir de la cama me hice una paja de corte bélico, porque mientras pensaba en el traqueteo de un culo aúpa mío, la conclusión de que es una pena que mi generación no haya padecido un acontecimiento tan grotesco y estúpido como una guerra, tomaba consistencia. Pensé en lo bien que nos vendría algo que sacuda esta paz homogénea, algún acontecimiento que nos recubra de cierta épica, que nos inscriba violentamente en la Historia; una sucesión de cañonazos que en cuestión de meses modifique de cuajo los valores, los simbolismos, las clases sociales. Pero bueno.

(Unamuno, 2015: p.103)

-

1. Se la atribuyo a él porque la busqué en Google entre comillas en aquel momento y arrojó apenas cuatro resultados, ninguno de los cuales se correspondía con la idea de Unamuno, sino que apuntaban a la «creación del disfrute». En 2018 había algunas entradas más (unas treinta), pero solo dos eran relevantes: una, del diario La Nación, asociaba a esta generación con los millennials (Himitian, 2017) y otra, de una revista española, que la asociaba a la

generación X, que es la anterior a la millennial (Revista Circle, 2018).

2. Y que es destrozada sin piedad pero con gran pericia por Canal, Galliano y Vanoli (2015) en la nueva revista Crisis. Esa nota debe ser entendida como una respuesta a una publicación de la revista Viva acerca de esta nueva generación de escritores, que incluye a Unamuno (ver Frías, 2015).

3. En 2018 publicó Lila (Factotum), su tercera novela: sigue firme en el camino de «ser escritor».

4. Releyendo esto, lo encuentro un poco tremendista, pero lo conservo, porque creo que refleja fielmente cierta angustia adolescente que perdura en los veintis.

TRES HISTORIAS PRINGLENSES (2013)

DE CÉSAR AIRA

FÁBULAS EN EL SUR DE LA PROVINCIA

Alguna vez leí una frase de César Aira que me quedó grabada en la memoria: «(ya se sabe que un lector, lo único que quiere es seguir leyendo)» (Aira, 2003 [1991]: 31). Me la acordaba de memoria, pero por las dudas la busqué, y efectivamente la recordaba bien, con el paréntesis incluido, una verdad revelada al pasar. Detenerse durante tanto tiempo justamente en esa frase no es más que una ironía, puesto que en ella se postula todo lo contrario: el no detenerse, el avance permanente. Es decir, el programa literario de Aira, la Obra Airiana.

Es cierto que a muchos ha agotado esta Obra, esta idea de la publicación constante, el mito de la no corrección de sus textos sino con otros textos, toda una teoría de la literatura, de la economía, del mercado y de la vida que está presente en Aira como uno de los últimos escritores de generaciones pasadas, como el primero de los escritores de esta generación (él, Fogwill y Puig parecen ser los que han hecho una marca más profunda en estos libros que estoy leyendo).

No voy a hacer una lectura global de Aira como autor, porque no soy el más apto para ello y porque hay innumerables estudios sobre su obra. Para aproximarse desde la crítica al universo Aira, sugiero leer su artículo «La nueva escritura» que, publicado en el año 2000, es una 'guía de instrucciones' para leer su proyecto literario, casi un manifiesto. También sirven en el mismo sentido sus libros Copi y Alejandra Pizarnik, sobre esos escritores, así como Las vueltas de César Aira, (1) el ensayo de Sandra Contreras, que es la pieza crítica más importante acerca de este autor hasta el momento.

Creo que es importante leer a Aira como contemporáneo porque, si bien publica continuamente desde los 80, es probable que sea el autor argentino más prolífico también en este nuevo siglo.

Ante la inabarcable producción airiana, decidí comentar uno solo de sus libros, elegido al azar, impulsado por mis (lejanas) raíces compartidas con el autor en Coronel Pringles: Tres historias pringlenses (empezar diciendo que el libro está compuesto por cuatro cuentos es parte de la comicidad airiana; la voy a dejar pasar...).

«La Iglesia» es el primer relato, donde, oculto dentro de lo que parece una fábula religiosa en torno a la construcción de la primera iglesia del pueblo, se explica con simpatía el origen del crédito rural y de la deuda que se remonta a tiempos inmemorables. En «La Sombra» está el retrato de la infancia pringlense al principio, pero enseguida se torna en el relato de la vida de un gaucho que acaba en una burla literaria acerca de la ficcionalización del hombre de campo argentino. «La Gallina» empieza como un tratado sobre la Inteligencia (ver el fragmento al final) que antecede a otra fábula, en este caso la de la gallina que pone huevos de oro, y termina con un personaje de «calva enceguecedora», «ojos de huevo frito» y «voz chillona» dando clases de Economía frente a las cámaras de televisión (cualquier semejanza con un exministro de Economía argentino no parece ser coincidencia). «El Santito» es un poco más largo, y cuenta la historia de un grupo de cuatreros, con dos figuras antagónicas y claramente delimitadas, para acabar el relato con una reflexión literaria: «Había estado haciendo literatura mientras creía vivir, y eso se pagaba con una eterna melancolía».

Como se podrá observar, los cuentos de Aira hacen siempre una parábola: comienzan en un lugar diametralmente opuesto del que van a parar. El final de cada cuento tiene que ver con el principio, se relaciona en el tono, en el narrador que se mantiene, incluso retoma los tópicos del comienzo, pero rara vez sucede lo que se espera que suceda. En Aira todo es inesperado —tiene una confianza ciega en lo inesperado—, y suelen unirse temas que parecen no cruzarse jamás. Pero no es solo el efecto sorpresa: también tiene dos o tres ideas, y sus cuentos y novelas no son un mero devenir narrativo vacío. Aira es un buen contador de historias, siempre lo fue, y una gran noticia es que no hay que ir a sus primeros libros para descubrirlo, porque constantemente está produciendo y —a veces con más suerte y otras con menos— cada pieza, por más pequeña que sea (este libro tiene solo 68 páginas), forma parte de ese todo, uno de los trabajos más

impresionantes de la literatura argentina, que es la Obra Airiana, de la cual una buena parte del resto de la narrativa argentina contemporánea es deudora.

UN FRAGMENTO DE TRES HISTORIAS PRINGLENSES:

Las fábulas y moralejas de la Inteligencia estaban a la orden del día en Coronel Pringles. A los chicos nos inculcaban sus beneficios con una insistencia francamente exasperante. Había que ser inteligente, no era optativo sino necesario, imprescindible, obligatorio. A las demás virtudes que podían hacer a un buen ciudadano o a un buen padre o madre de familia se las consideraba secundarias y derivadas de la Inteligencia. Sin ella la Humildad, la Compasión, la Valentía, no servían de nada, hasta podían ser contraproducentes. De ella se derivaban de modo automático e infalible la Prosperidad y la Felicidad. Reina de la Vida, reina del Mundo, vencedora del Tiempo y el Espacio, panacea universal, la divina Inteligencia se alzaba en majestad, aplastando con su sandalia de oro a la serpiente del Fracaso. [...]

Esta religión civil no carecía de ambigüedades. No quedaba claro si lo que se nos predicaba era tener la Inteligencia, o admirarla en quien la tuviera. Porque nunca se hablaba de cultivarla; habrían puesto en apuros al que le preguntaran cómo se la podía promover o desarrollar. Primaba más bien un cierto fatalismo: se nacía inteligente, y tan alto era el precio que se le daba que no había más remedio que pensar que se trataba de un don del cielo, y como tal sumamente excepcional. Se la veía de lejos, se atesoraba su eco lejano. Lo que le tocaba al ciudadano común no podía ser más que una migaja, pero preciosa. La consigna parecía ser: «con la que tengo me arreglo», confesión implícita de que no se necesitaba mucho para salir adelante en el reducido orbe agrocomercial de Pringles.

(Del cuento «La Gallina», en Aira, 2013: p. 35-36)

▪

1. Todos publicados por Beatriz Viterbo, en los años 1991, 1998 y 2002 respectivamente.

EL TELO DE PAPÁ (2013)

DE FLORENCIA WERCHOWSKY Y VIEDMA (2015)

DE GONZALO ÁLVAREZ GUERRERO

LA PATAGONIA CERCANA EN DOS NOVELAS SIMÉTRICAS

No era mi intención cuando empecé este proyecto leer dos libros a la vez, pero las coincidencias entre Viedma, de Gonzalo Álvarez Guerrero, y El telo de papá, de Florencia Werchowsky, publicados por la misma editorial (Reservoir Books, el sello «autobiográfico» o «sin clasificar» de PRH) con apenas dos años de diferencia ameritan la lectura en tándem, con una única hipótesis a defender: son el mismo libro.

Esto no lo digo como algo negativo, sino como una simple observación de rasgos comunes: con una diferencia de edad de unos 10 años, los dos autores hicieron una carrera similar, comenzando por el periodismo y finalizando en la publicidad o la «producción de contenidos», y ambos llegan a la literatura con estas novelas; además, los dos son oriundos de la Patagonia y durante su infancia se mudaron de ciudad también en la Patagonia, con sus padres cumpliendo roles clave: gobernador y empresario que lleva el telo al pueblo, respectivamente. Ambos se irán a estudiar a Capital y triunfarán allí, distanciándose de los pueblos de origen.

No tendría sentido referir esta serie de coincidencias paratextuales si no fuese que estos eventos aparecen en los textos, donde hay tanta afinidad como en sus historias de vida, empezando por el carácter autobiográfico de los relatos, oculto tras un velo de sutil ficción.

Viedma y El telo de papá son dos novelas de prosa fluida, compuestas casi enteramente de capítulos cortos que narran episodios como si fuesen diferentes escenas de una película, donde se tratan distintos temas que cumplen una funcionalidad para desarrollar algún personaje o cierta característica del protagonista, o simplemente para poder avanzar en la trama. En las dos novelas la narración es lineal y se centra sobre todo en la edad escolar. Aquí solo podría señalar alguna diferencia de matices: mientras en Viedma la linealidad del relato adolescente se interrumpe en algunas ocasiones con reflexiones de un Gonzalo maduro (que no es el narrador pero que es de quien se toma el punto de vista), en El telo de papá es más persistente la evocación al pasado (incluso a un pasado en el que la narradora aún no había nacido) que las referencias al tiempo de la escritura, en el que ella abandonó sus sueños de bailarina clásica (y también sus exigencias) y se dedicó al periodismo y la comunicación.

Todo lo que dice Gonzalo Álvarez Guerrero sobre cómo se vivió el proyecto de mudanza de la Capital Federal a Viedma durante la primavera alfonsinista es interesante, revelador, en especial porque está contado desde la mirada de quien vivía en la casa donde se gestó gran parte del proyecto. A su vez, a todo lo que cuenta Florencia Werchowsky sobre el funcionamiento de un hotel alojamiento en un pueblo también le caben los adjetivos «interesante» y «revelador».

Sin embargo, el gran desafío es observar si estos periodistas-publicistas-comunicadores son también escritores, es decir, autores de una obra y no de un único libro que narra (con absoluta solvencia y un tono muy amigable y llevadero) apenas una serie de anécdotas interesantes que les tocó vivir. Lo más destacado de Viedma y de El telo de papá recae en la trama, en el morbo de ver con ojos de niño/adolescente el detrás de escena de una gobernación y de un telo. El plus de estas historias son las reconstrucciones de los años 80 y 90 de la Argentina. Más allá de esto, las dos novelas hacen foco en las relaciones interpersonales que mantienen durante este período de sus vidas, por lo que se podrían catalogar como Bildungsroman o «novelas de aprendizaje» que cualquier adolescente podría disfrutar; la pregunta que queda latente es si Werchowsky y Álvarez Guerrero podrán superar el desafío de la página en blanco para sus próximos libros, ya sin nada tan sustancial para contar. En mi discreta opinión, me da la sensación de que ya pusieron toda la carne al asador… (1)

UN FRAGMENTO DE EL TELO DE PAPÁ:

El 17 de noviembre de 1988 fuimos todos al aeródromo del pueblo a recibir a Carlos Menem, que venía desde La Rioja piloteando su propia avioneta. Ñanco [el padre de la narradora] se jactaba de haber coincidido con él en un centro de detención durante la dictadura, donde los dos habían estado presos por peronistas. La historia había sido escuchada por tantos compañeros en el quincho de casa que la visita en el pueblo se vivía más como una corroboración que como un hecho político. ¿Lo reconocería Menem? ¿Se saludarían? Al menos esa es la sensación que me quedó. Su pre-candidatura se perfilaba unificadora en un momento de fragmentación del partido, como si con esas patillas y esas consonantes pisadas, el movimiento más grande y desprestigiado del país, al que pertenecíamos, tuviese una chance de recuperar el camino y el poder. Sus herramientas de seducción eran novedosas: cuero, pelo, motores. Era un dandy enano.

(Werchowsky, 2013: p. 137)

UN FRAGMENTO DE VIEDMA:

El Tango 03 aterrizó en una desolada pista de General Conesa, bien lejos, para no despertar sospechas. Primero bajó Tardivo, el leal guardaespaldas. Allí los esperaba un Ford Falcon blindado, de vidrios polarizados, que había llegado de Buenos Aires tres horas antes. Hidalgo, el chofer, le abrió la puerta al Presidente y recorrió a velocidad prudencial los 160 kilómetros que los separaban de Viedma. No hizo falta preguntar: había estudiado los planos de la ciudad pormenorizadamente para dejar a su jefe en la Residencia del gobernador sin mayores contratiempos.

Carmen y Guerrero lo recibieron en la puerta. Abrazos, besos. Alfonsín tenía eso: te hacía sentir a gusto casi de inmediato, a los diez minutos te olvidabas que estabas con un presidente. Tardivo no se separó nunca de él. Hidalgo, en cambio, no aceptó la invitación para quedarse a cenar. Se disculpó: tengo que ir a registrarme al hotel.

—Yo duermo acá esta noche —sorprendió el Presidente.

(Álvarez Guerrero, 2015: p. 141)

▪

1. Conservo el final de este comentario tal como fue publicado originalmente. Tres años después de ese final, Gonzalo Álvarez Guerrero no ha vuelto a publicar, mientras que Florencia Werchowsky publicó Las bailarinas no hablan (Reservoir Books, 2017), otro relato de corte autobiográfico.

OBRA COMPLETA (2013)

DE ANDREA RABIH

ENTRE DOS MUNDOS

Andrea Rabih murió de cáncer en noviembre de 2001, a los 34 años (casada, con un hijo de 2). Y mientras se moría, escribió. Al morir, su viudo halló dos carpetas en la computadora de ella que habían sido creadas y engrosadas durante sus dos años finales: «Melanoma» se llamaba una; «Todos contentos», la otra. En la primera se sucedían una serie de relatos sobre la vida con cáncer; la segunda es una nouvelle con un protagonista lector y bibliotecario, retorcido, infantil y solitario, que se muda al Barrio Chino de Belgrano y se mimetiza con los orientales al punto de que se le rasgan sus ojos otrora occidentales. Estas dos obras inéditas fueron presentadas al público junto con su único libro editado en vida, la colección de cuentos Cera negra (2000), todos bajo el título rotundo de Obra completa, que se aprieta en apenas 350 páginas y que llegó a las librerías en 2013 gracias al esfuerzo del 'albacea literario' y prologuista del libro, Carlos Gamerro, y al lugar que le dieron en su colección de Narradoras argentinas de la editorial de la Universidad de Villa María (Eduvim) María Teresa Andruetto, Juana Luján y Carolina Rossi.

El principal problema que surge aquí no es de la autora, sino del lector: ¿cómo se lee a los muertos? ¿Cuánto afecta, a nivel consciente o inconsciente, la historia del autor en el relato y la interpretación que se construye para sí cada lector? Porque estamos leyendo literatura joven, una nueva generación, imaginando autores trabajando sus obras futuras, y he aquí una que ya ha concluido, una escritora que ha dejado esto y no más.

Leer Melanoma es como leer el Diario de Anna Frank, una obra en el que el

«basado en hechos reales» se impone al efecto literario, un relato en el que la vemos siempre a Rabih que nos espía desde la tapa (esto es literal: está su foto en la tapa) y pensamos en el hijo al que apenas conoció, en lo promisorio de su carrera, en los días de dolor físico inimaginables, en los días de azotamiento mental aún más terroríficos. Y en ese marco, Melanoma es abordable, pero muy duro, imposible de comentar desde la distancia que exige la crítica. Lo mismo sucede con Todos contentos, evidente pulmón por donde respiraba Rabih, por donde se metía en otras vidas, narraba con detalle, se olvidaba del cáncer. Y sin embargo, ¿cómo leerlo, si también estamos buscando que su inconsciente aflore, si sospechamos que hacerse chino puede ser la corporeización de asumir que su cuerpo ya no es el que era, si creemos que cuando el personaje sueña que le arañan los ojos es a Rabih a la que se le está violentando su posibilidad de mirar? «¿Y si el destino, tantas veces amante de cobrarse compensaciones dolorosas, le ofrecía un amor verdadero a cambio de robarle la vida propia?», se plantea el narrador que sigue de cerca la vida de Eugenio, y no hay forma de que esa pregunta no repique en el lector como una desgarradora reflexión de la autora, un golpe bajo que seguro Rabih no planeó, pero que asoma inevitable por la porosidad de las palabras.

En «Medusa», primer cuento de Melanoma, Marina oculta la calvicie de quimioterapia con pomposas y sexies pelucas que le permiten jugar al cambio de rol; en Todos contentos Eugenio camufla sus ojos rasgados tras anteojos oscuros, otro gesto de ocultamiento de la anomalía que, por inversión, termina rezumando coquetería. Dos caras de una misma moneda, dos libros necesarios para llenar de cuerpo ese eufemismo que se menciona mediáticamente con la expresión cristalizada «larga enfermedad» y que aquí, en la solapa misma del libro —y en cualquier búsqueda de Google también—, se aclara rápidamente con el contundente «Murió de un melanoma el 10 de noviembre de 2001». A partir de ahí, estas dos obras quedan signadas por la muerte, y resulta casi imposible no leerlas desde allí.

Al lado de estas, Eduvim recupera también la colección de cuentos Cera negra, editada en el 2000 por Simurg, cuando todos veían en Andrea Rabih a una joven promesa de la literatura. Este libro fue leído en su momento por Pedro Barcia Rey como un espacio para que el lector descubra, en su propio lenguaje coloquial, «el eterno ridículo de los dramas íntimos y de las contradicciones cotidianas» (Barcia Rey, 2001). Dice Gamerro en el prólogo de 2013 que cuentos como «El polaquito», «Claramente dormida», «Inconfesable amor», «La diferencia» y «Cera negra» «son ya inseparables de nuestra literatura». Rara

aseveración para una escritora casi ignota por fuera del más reducido mundillo literario —casi cercado exclusivamente a quienes tuvieron trato directo con Rabih—. Pero hay que admitir que los cuentos son buenos, que la voz se recorta distinta a muchas otras, en especial a la época, marcando una clara diferencia entre lo que podría ser la literatura de los 90 y la que se funda en ese año 2000, con las mujeres al mando, luego de que Fogwill haya allanado el camino para hablar de marcas comerciales, de sexo inconveniente.

Así, el libro se inicia con «El polaquito», un médico rubiecito y de ojos claros que va a extirparle un cáncer a la protagonista (así comienza este libro publicado en el año 2000; desconozco si se trata de una premonición o si Rabih ya tenía cáncer). Y ella se preocupa por que él la desee, por que deje de mirarle la carne enferma y le observe la parte sana: «La voz del polaquito suena clara: ¿cómo estaba, estaba tranquila? No, estaba desnuda y mojada». La tensión sexual que ella vive en el quirófano en el que le van a sacar una porción de piel cancerígena es una forma de unir la vida y la muerte, de unir al cuerpo vital con el enfermo, en un pase donde la desnudez, la exposición frente a un hombre y la posición horizontal son una camilla y una cama por partes iguales (y un féretro también).

El sexo está presente en casi todos los cuentos: «La Chacarita», por ejemplo, es una narración que recuerda el avance constante en las obras de Copi, César Aira o Martín Rejtman, donde una mujer soltera y entrando en los 40 vive distintas experiencias sexuales en una tarde, que van desde un estudiante impotente a un excompañero de colegio que disimula su identidad, pasando por un taxista de enorme miembro que intenta penetrarla en pleno cementerio de la Chacarita. Todo es alocado, todo pasa de un segundo al otro casi como una burla a cualquier tipo de verosímil realista, tomando como epítome de esa broma la incansable historia del taxista porteño teniendo sexo con sus pasajeras. Más allá de alguna falla en los diálogos, el cuento se puede definir con dos adjetivos quizá no tan habituales en nuestra literatura: caliente y divertido.

«La diferencia» es un hermoso relato de una hermana mayor recién mudada de la casa de sus padres que recibe por primera vez en su nuevo hogar a la versión joven de ella misma (su hermana menor): un encuentro simétrico con su propia versión del instante antes de crecer (de tener su debut sexual), en un pasado difuso que la hacía creer en el amor de las películas. «Cera negra» también usa el recurso de la simetría: allí se mantiene latente la tensión entre dos mujeres que habitan cubículos de una depiladora y escuchan la misma historia desde puntos de vista opuestos debido a las permeables paredes. «El círculo del silencio»

avanza con el fluir de la conciencia tal cual una narración de Manuel Puig —Rabih incorpora casi ingenuamente una referencia al actor Arturo Puig simplemente para que el lector pueda establecer el evidente vínculo—, donde se mezclan la sexualidad infantil junto con las diferencias de clase en un relato típico de culpa burguesa.

La Obra completa de Andrea Rabih es un testimonio del fin de una época y el inicio de otra. En términos literarios, parece haber vivido para hacer el pase de una generación a otra, sin poder participar de ninguna de las dos, como un umbral entre los 90 y los 2000. En su léxico se nota mucho más la marca de esos años que en la colección Uno a uno que he reseñado antes: medicamentos que se pensaron para siempre, como el Lexotanil (página 21) que hasta ayer nomás fue el Alplax y que hoy parece dominar la marca Rivotril, o el pepsamar (98) como sinécdoque de cualquier antiácido; una referencia a «la [Raquel] Mancini, que tiene cejas oscuras, gruesas y el pelo muy rubio, largo» (25) para explicar las cejas que hoy (circa 1995) «se usan» en depilación; el walkman, así, escrito en cursiva (28); el adjetivo «mersadas» (31); recordar idas al ItalPark sin tematizarlo (47); una expresión tan vieja hoy en día como «hacer régimen» (91) para referirse a una «dieta» o a «comer light o sano» hoy (sería como hablar de un producto «diet» o llamar «sacarina» al edulcorante); hablar de «apretar» (97; aunque estas expresiones cambian todos los días, van y vienen, siempre buscando algún término prohibido que se diferencia del usado por la generación anterior: «apretar», «chapar», «tranzar», «comerse a», lo mismo que «quebrar», «vomitar», «fisurar», «lanzar», «devolver», palabras típicas de la faceta nocturna de la adolescencia argentina que busca esconderse en un código de grupo). Una época condensada en una prosa ágil e íntima por partes iguales, con el desparpajo de una narradora que va a ser por siempre joven.

UN FRAGMENTO DE CERA NEGRA:

A pesar de que el paso del tiempo confunde relatos con recuerdos, Javiera Alonso creía haber visto alguna vez aquel pequeño cuarto celeste. Ineludiblemente celeste, ya que todos la habían supuesto un varoncito. Los padres, que siempre fueron gente de una sola palabra, decidieron lacrar su

desilusión agregando una letra al nombre planeado; una simple vocal que la condenaría para siempre a inevitables diálogos explicativos y a una compulsión febril por los rituales adivinatorios.

Tal vez por eso, cuando Javiera conoció al único hombre que supo no comentar nada sobre su nombre de pila, nunca más quiso despegarse de él. Esa cauta omisión fue decisiva: por unos instantes le había hecho olvidar que su existencia no era una triste casualidad remendada como una letrita de morondanga.

(Del cuento «Fresias», en Rabih, 2013: pp. 78-79)

FORASTERAS (2013)

DE BÁRBARA DUHAU

DOS EXTRANJERAS DE SU CUERPO

Luego de leer la obra de Andrea Rabih, encontré por azar otra obra atravesada por el «cáncer», una palabra infrecuente en la literatura. La escribió otra joven escritora de la que nada sabía: Bárbara Duhau. A diferencia de Rabih, no vive la enfermedad en carne propia, pero en Forasteras habla de ella como si la conociese bien de cerca, con una serie de matices que escapan al lugar común, a la reflexión banal del puro temor a la enfermedad terminal. El temor está, por supuesto, pero también están las minucias del día a día, y es sobre eso donde Duhau pone el acento: un transcurrir en el que el cáncer y lo cotidiano conviven, todo teñido por el rojo que anuncia el epígrafe. (1)

Esta novela breve es narrada siempre en primera persona: en los capítulos impares, la voz narradora es la de Silvina, quien transmite —de forma ascética, límpida, precisa, sin apelar a la emoción— sus percepciones desde el momento en que se entera que ese bultito que le molesta es mucho más que una simple «bola de pelos» hasta que tiene que visitar el quirófano. Todo lo que cuenta está libre de golpes bajos, y el foco está puesto en los modos de percibir, de sentir cómo el posible fin de la vida puede ser encarado, cómo se siente en carne propia saber que la muerte ya no es una quimera, sino una realidad inminente. Para contrarrestar esta mirada, los capítulos impares son narrados por su joven nuera, Cecilia, quien se toma todo mucho más a pecho, es más pasional, aunque use el mismo presente histórico del que se vale la narración de Silvina para dar a entender que todo sucede en el mismo momento en que se narra, de que no hay una evaluación o una reflexión a posteriori. Cecilia, claro, poco tiene que ver con Silvina, porque mientras una está descubriendo lo que es la muerte, la otra, con

sus veintipico y su independencia recién adquirida, está dando sus primeros pasos en la vida como mujer independiente.

El balance que se da entre estas historias cruzadas y simétricas hace que suegra y nuera, como se revelan casi al comienzo del libro, lidien con problemas de diversa trascendencia con inversa intensidad: mientras para Cecilia, joven dosmilosa prototípica, todo resulta trágico, Silvina vive cada minuto de su enfermedad como una nueva curiosidad que va descubriendo, no sin pesar, pero tampoco arrastrada por la ira, la tristeza, la desesperación u otros sentimientos que podríamos llamar «esperables». En su moderación seguramente se encuentre un sentido al epígrafe: expresiones como «Me asusto de mí misma. No quiero pensar en nada. Nada me calma pero, a la vez, ninguna cosa me perturba» parecen estar ambientadas en esa luz roja que ilumina al libro entero.

En cuanto a la escritura, se pueden señalar algunas falencias, desde un esquema tal vez excesivamente simple para avanzar en el relato hasta una voluntad de ser actual que termina traicionando a la autora (habla del «MSN» y de los «MP3», por ejemplo, dos elementos hoy absolutamente extintos). Pero es sumamente loable la cohesión de todo el relato y la coherencia que tiene cada voz narrativa, así como el vuelo poético de más de una frase o situación, en un libro en el que las metáforas circulan por lo bajo —por ejemplo, podemos encontrar a una mujer que está esperando los resultados de sus análisis sobre cáncer y que no llega a comprar un boleto de lotería—, sin ninguna clase de subrayado, dejando todo el grato trabajo del lado del lector, tal como sucede con ese misterioso título, a mi criterio de lo más acertado para designar a dos mujeres que están en un lugar que no les pertenece (en especial el lugar de Silvina, porque nadie que no haya vivido una enfermedad así puede saber lo que se siente o puede tomarlo como «natural»). Todo en Forasteras cierra, excepto el colofón, donde se informa que apenas se imprimieron 100 ejemplares de este libro, que bien merecería más atención y difusión, porque es una de las pocas obras que se enfrenta con aquella palabra tan temida —el cáncer— y sale airosa.

UN FRAGMENTO DE FORASTERAS:

Escucho en susurros lo que me dicen. No sé dónde estoy pero no quiero estar ahí. Es doloroso. Es molesto. Quiero irme, escaparme, cualquier cosa menos sentir lo que siento. Las voces me dicen que todo salió bien, que ya está, que la operación terminó. Yo no consigo expresar lo que quiero. Estoy atada y no me gusta, quiero que me suelten. Quiero que me suelten ya. Tengo mucha sed, quiero tomar algo, quiero sacarme esto que me molesta en la nariz pero no puedo. Me pesa algo en la panza, siento como si tuviera un yunque encima. Casi no puedo abrir los ojos. No veo bien, pero puedo darme cuenta de que hay gente cerca de mí. Además de Mauro entra corriendo Cecilia. Hablo y hablo pero no sé lo que digo. A los minutos me dicen que tienen que irse. No me gusta. No quiero. No quiero que se vayan. Pero no pueden quedarse, es terapia intensiva, acá la única que se queda soy yo. Estoy sola en este viaje.

(Duhau, 2015: pp. 93-94)

▪

1. El epígrafe es de Desayuno en Tiffany's, de Truman Capote: «—¿Conoce usted esos días en los que se ve todo de color rojo? / —¿Color rojo? Querrá decir negro. / —No, se puede tener un día negro porque una engordó o porque llovió demasiado, o está triste y nada más. Pero los días rojos son terribles, de repente se tiene miedo y no se sabe por qué».

PIQUITO DE ORO (2009)

DE GUSTAVO FERREYRA

ESCRIBIR Y VIVIR DESDE AFUERA

Gustavo Ferreyra es uno de esos escritores desclasados dentro de la literatura argentina. No parece tener una vinculación directa con otros escritores que permita encasillarlo en tal o cual corriente. No lo podríamos llamar «joven» ni por su fecha de nacimiento (1963) ni por ser «nuevo» en la literatura (su primera novela es de 1994, y desde entonces ha publicado con cierta regularidad). Y sin embargo allí está, en silencio, aclamado por la crítica en casi todas sus novelas, pero sin levantar vuelo, sin generar escuela, sin escritores más jóvenes que lo reconozcan con esa odiosa palabra que se suele usar, «influencia». Su última novela, La familia (Alfaguara, 2014) (1), cosechó elogios a diestra y siniestra (Martín Kohan dijo que es «una de las mejores novelas de toda la literatura argentina» —en Méndez, 2014—), pero eso tampoco lo volvió famoso, ni le significó fans, ni lo puso a la altura de Aira o de Fogwill, ni siquiera del propio Kohan o de Alan Pauls.

Es fácil entender cuál es su lugar en el mundillo literario con solo dos pinceladas cargadas de prejuicio: 1) tiene un Blogspot (2) sin ninguna gracia en el que se limita a acumular la información bibliográfica de sus novelas y a escanear o linkear las reseñas (todas, insisto, elogiosas) que sus libros reciben y las poquitas entrevistas que le han hecho; 2) se dedica a la docencia, pero no como profesor visitante en NYU, UCLA, París o siquiera México, sino en Sociología General, materia introductoria del CBC de la UBA, y en un secundario para adultos…

Hasta aquí, una pequeña semblanza de quién es Gustavo Ferreyra, este aclamado escritor a quien nadie elogia por fuera de las reseñas que se le dedican. Para

comprenderlo a él, bien vale leer su mentado blog.

Ahora sí, el libro —lo confieso: el único— que leí de Ferreyra: Piquito de oro, que me interesó especialmente en línea con un tópico sobre el que vengo leyendo, «los 90». Piquito de oro está separado por fechas en lugar de capítulos, y estas fechas van del 8 de mayo al 20 de septiembre de 2002, por lo que a priori imaginé como un epílogo de la década flúo. Sin embargo, estas fechas dicen menos de lo que uno espera, porque el relato no está estructurado en forma de diario, y ni siquiera podría decir que el objetivo implícito de la novela esté cifrado en torno al análisis profundo de la inmediata poscrisis de 2001 en Argentina, sino que esto es apenas el marco en el que la voz de Piquito de oro (así, sin nombre) se desenvuelve, pero que perfectamente podríamos imaginar en enero de 2008 o en un abril de 1964. Claro, en esos tiempos tal vez Piquito no probaría con ser piquetero, o no le preocuparía tanto su falta de trabajo, pero el personaje seguiría igual de vivo, enfrentando otras circunstancias. La gran creación de Ferreyra no es el retrato de época, sino la voz de este personaje tan particular, que tiene una vinculación directa con el famoso Ignatius Reilly, el protagonista del best y longseller de John Kennedy Toole La conjura de los necios (Anagrama, 1980).

Piquito de oro es un sociólogo recién recibido de 33 años, desocupado, hijo único y huérfano de padre y madre que cualquiera podría calificar como un ser despreciable: un ególatra incapaz de establecer un vínculo con el resto de la sociedad, que busca permanecer como niño-dictador por siempre, y que sueña con que todo en la vida sea lo más fácil que se pueda: «La facilidad es mi dogma superior», dice Piquito, y podría funcionar como síntesis de este ser que condensa una voluntad explícita y consciente de ser eternamente infantil.

En paralelo a esta clásica versión del monólogo interior que es la voz de Piquito se intercala la historia de Susana, viuda reciente luego de que su marido fuera asesinado en la puerta de la casa —en un caso que podría pensarse como un fenómeno de la llamada «inseguridad» pero que queda sin resolver—, junto con sus cuatro hijos de entre 10 y 20 años. Lo más difícil, sin dudas, es encontrar la motivación de Ferreyra para intercalar estas dos tramas que podrían ser perfectamente dos novelas independientes. En la misma línea, no se comprende entonces por qué llama a la novela Piquito de oro cuando ese nombre corresponde únicamente a la mitad de la obra. Así presentadas las cosas, no es tarea de la crítica cuestionar las decisiones del autor, sino generar hipótesis para encontrar los puntos en común, más allá de un cruce que amaga a darse, y es que

los hijos de Susana van a la escuela en la que la mujer-novia-lo-que-sea de Piquito es directora. Estas hipótesis pueden ir desde una suposición en torno a quién es el misterioso asesino de Héctor, el marido de Susana (¿podríamos pensar en Piquito?) (3) a una vinculación de caracteres, en el que encontremos en Susana rasgos de la imposibilidad de adecuación social que en Piquito están a flor de piel.

De cualquier modo, es imposible dejar de reconocer la potencia de la voz de Piquito —mezcla de desparpajo, incorrección política, ironía, sagacidad y un temor extremo a lo que el mundo tiene para ofrecerle— así como la bizarra atmósfera que se respira en la casa de Susana, que recuerda más a un teatro grotesco de Armando Discépolo que a una familia telenovelesca en llanto por la trágica muerte del pater familias. Y en la misma medida, también es imposible dejar de reconocer que el armado de estos personajes sutiles y caricaturescos a la vez puede llevar al tedio en más de una oportunidad. El énfasis en la repetición de conceptos, en la obsesión por las frases cortas y asertivas, en las múltiples observaciones sardónicas para describir a la sociedad (muchas veces, graciosas y sorpresivas; en algunos casos, obvias e irrelevantes) y en la enorme cantidad de exclamaciones y diminutivos irónicos y maliciosos ayuda a crear una personalidad maniática, un yo que se va descubriendo y describiendo a sí mismo a medida que se narra de una y mil maneras, pero esto funciona a costa del lector, que luego de 150 páginas de esta construcción puede imaginar que ya va siendo hora de leer otra cosa…

El escribir «desde afuera» del mundillo literario le permite a Ferreyra mostrar la mejor cualidad del escritor, un hombre ajeno a su propia época y al mundo que lo rodea. Lo conoce, lo vive, pero no se lo cree realmente. Por eso Piquito puede vivir en Belgrano y ser de clase media (y de la burguesía más rancia, al estilo de la canción «Pato trabaja en una carnicería» [Moris, 1970], puesto que siempre vivió a costa de los otros) y burlarse de Belgrano y de la clase media.

UN FRAGMENTO DE PIQUITO DE ORO:

«¿Y en qué frente vas a militar?», me preguntó Josefina, intuyendo tal vez que lo

concreto se yergue frente a mí como una verdadera masa de concreto. «En los barrios», le dije. Y ella: «¿Acá en Belgrano?», quizás ingenua, quizás algo malevolente. «No sé», le dije, «tal vez, acá, tal vez en provincia, en los barrios alejados». Y de repente se me ocurrió: «Puedo integrarme al Polo Obrero. A los piqueteros del PO». Y ella hizo un dudoso gesto de asentimiento. Y yo después me quedé pensando que no estaría mal integrarse a los grupos piqueteros si quiero formar mi carácter, ¡¿qué mejor?! Hay que tener una paciencia de beduino para ser piquetero. Paciencia de pobre, en realidad. Horas y horas cortando caminos sin mucho para hacer. ¡Solo al Mahatma Gandhi se le podía ocurrir luchar así! Humildes cuerpos que ponen lo único que tienen, su sola materialidad corporal en un camino, unas vías. ¡De todas maneras a la clase media argentina le parece un exabrupto! Metodologías exasperantes. ¡Y de seguro que alababan los medios pacíficos del Mahatma! Pero allá en la India. Si los cortes son bien lejos, están bien justificados. ¡Los muertos de hambre de acá no tienen derecho a nada! ¡Clasemedieros! ¡Son los canallitas más cínicos que puedan encontrarse! Comen de las migajas de los de arriba y cagan para abajo.

(Ferreyra, 2009: pp. 178-179)

1. Al momento de la publicación original, era la última. En 2016 Alfaguara editó Piquito a secas, una continuación de Piquito de oro, y en 2018 publicó Los peregrinos del fin del mundo.

2. A septiembre de 2019 seguía vigente, actualizado en contenido (por última vez en 2018) pero no en forma, con una estética del 2005: <http://librosdegustavoferreyra.blogspot.com/>.

3. Esto es lo que se da a entender en el final de la entrevista que Ana Prieto le hizo a Gustavo Ferreyra para la revista Ñ con motivo de la publicación de Piquito de oro: «Para terminar, tengo una duda personal. En Piquito de oro me da

la impresión de que es X quien mata a X», pregunta la entrevistadora, y Ferreyra responde: «A mí también me da esa impresión» (Prieto, 2010). En Piquito a secas (2016) la historia de Piquito continúa y, según consta en su contratapa, «Leonardo» (ahora tiene nombre) «atraviesa el proceso judicial por el asesinato del doctor Cinaquaglini».

LAS ESFERAS INVISIBLES (2015)

DE DIEGO MUZZIO

EL MUNDO JUSTO ANTES DE QUE SEPAMOS CÓMO ES EL MUNDO

De acuerdo con sus publicaciones previas, Diego Muzzio podría considerarse un poeta o un autor de libros infantiles. Y mientras desarrollaba estas dos actividades, escribía las tres nouvelles que componen Las esferas invisibles, que, según sus propias palabras, le llevó diez años. A este libro la crítica ya le puso la etiqueta: «terror del subgénero gótico en la Buenos Aires de la fiebre amarilla, año 1871». Sinceramente, estoy sorprendido del epíteto que acompaña a esta obra. Por empezar, «El intercesor» es un relato enmarcado al modo de los de Borges o Henry James, que comienza y termina con el narrador contando la historia en 1871, pero cuya narración —el eje de la nouvelle— está ambientada en un fortín bonaerense en 1838. Algo similar sucede con la tercera nouvelle, «La ruta de la mangosta», un relato que está dividido por tres momentos precisos: en el último, la historia llega hasta 1916 y recorre literalmente todo el mundo. Es decir que lo de «en la Buenos Aires de la fiebre amarilla, año 1871» se cumple tan solo en la segunda historia, «El ataúd de ébano», y podría ser tomado apenas como un hilo conductor del libro, una excusa para narrar o un simple punto de partida.

¿Y es «terror del subgénero gótico» lo que se narra? Un poco sí, aunque considero que en estos relatos prima antes que nada un modo fantástico de narrar, siguiendo lo postulado por Rosemary Jackson (1986 [1981]) hace largo tiempo ya. Lo que aparece en forma constante en el libro de Muzzio es una vacilación y una tensión entre lo real y lo maravilloso, pero entendido esto

dentro de un verosímil de la época, donde el pensamiento científico está asomando mientras la magia negra resulta perfectamente probable —si bien hoy el discurso científico es hegemónico, hay muchos discursos para comprender el mundo que siguen siendo válidos para muchísima gente—. No existe nada realmente increíble en lo que se cuenta en estas historias si se lo mira con los ojos de los personajes, o mejor aún, lo considerado «real» puede ser tomado por algo mucho más inverosímil que lo «maravilloso», a saber: ¿qué es más increíble, un hechizo que enceguece a las personas o que exista una frontera entre el mundo que conocemos y un mundo del todo desconocido por la humanidad, como lo es el inconsciente? ¿Puede sorprender una niña con poderes mágicos en una ciudad en la que los cadáveres se apilan en las esquinas? ¿Qué suena más fantasioso: fumar unas hierbas que alargan la vida o tener un aparato que a través de una lente puede grabar un momento para siempre?

Las historias de Muzzio tienen lugar en el borde entre el mundo de las ciencias (el siglo XX) y el de lo aún inexplicable (todo el resto de la historia de la Humanidad), (1) y de ahí parece provenir la pertinencia de elegir la Buenos Aires de la fiebre amarilla —tema poco frecuentado en la literatura argentina y que no tantos recuerdan— como hilo conductor para contar las historias: la fiebre amarilla aparece en el libro como un vaho, un aire pesado del que es preciso huir si no se quiere morir como en el Diluvio Universal.

La palabra clave que subyace en todos los relatos es «atmósfera». Muzzio es un creador de atmósferas. Opresivas, ominosas, tenebrosas, al leer apenas unas palabras de Las esferas invisibles somos trasladados a un nuevo territorio en el que el verosímil está levemente trastocado, tiene algo de realista y mucho de fantasmagórico propio de las historias que se narran en un tiempo lejano, y sobre todo, en un tiempo pretérito al de toda ciencia establecida, un tiempo en el que la magia, el ocultismo y la parapsicología eran otras formas de la ciencia (o, al menos, eran terrenos de disputa).

A veces, hacer el repaso de las tramas, de lo que sucede en cada libro, es innecesario, se ve opacado por otros temas. Aquí tan solo diré que son tres las nouvelles que componen Las esferas invisibles: en la primera, un anciano recuerda cuando, en tiempos de Rosas, fue enviado a un fortín de frontera, y las cosas maravillosas y ominosas que allí sucedieron; en la segunda, dos profanadores de tumbas lucran vendiendo ataúdes en una ciudad atestada de cadáveres (la Buenos Aires de la fiebre amarilla) hasta que se encuentran con una niña que les pide ayuda para enterrar a su familia; «La ruta de la mangosta»

habla de un tópico muy recurrido: la maldición de la vida eterna.

Muzzio, como Gustavo Ferreyra, es otro desclasado, que escribe sobre un tiempo remoto, sobre unos tópicos mucho más cercanos a Bioy Casares (o incluso a Florencia Bonelli y Gloria Casañas, las superstars de la novela histórica-rosa) que a sus congéneres de la llamada «Nueva Narrativa Argentina». Estar fuera de los circuitos literarios puede resultar una bendición, es un aire fresco de originalidad, y eso se ve claramente en Las esferas invisibles, un trabajo cuidado, bien documentado, entretenido e ineludible para pensar la Buenos Aires de entresiglos desde hoy.

UN FRAGMENTO DE LAS ESFERAS INVISIBLES:

Nunca conocí a mi padre y, desde la muerte de mi madre, viví bajo la tutela de una tía solterona. Trabajaba para un relojero que tenía su comercio a pocos pasos de la iglesia de San Ignacio. Ciertas personas, víctimas recurrentes de la adversidad, cargan con una triste mirada de excusa en los ojos, como si ellos mismos fueran responsables de sus desgracias. Era el caso de mi patrón, Caspar Lubecken, un alemán de Renania, vasto, colorado y meticuloso. Él y su mujer, Inge, concibieron tres hijos; ninguno sobrevivió más de unos pocos días. El relojero era un hombre severo, ceremonioso, que raras veces se permitía un exabrupto o una confidencia; sin embargo, bajo aquella primera capa de solemnidad, se escondía alguien en extremo sensible, y apenas un poco más abajo un buen indagador hubiese encontrado al verdadero Caspar Lubecken: una criatura que convirtió en oficio el juego de armar y desarmar minúsculos mecanismos. Muchas veces lo sorprendí leyendo una Biblia luterana con lágrimas en los ojos —entre sus páginas Lubecken guardaba las fotografías de sus hijos muertos—, y cuando Inge entraba en el comercio con la cacerola del almuerzo, el relojero dejaba lo que estuviese haciendo para recibirla con dos besos en las mejillas. Siempre me maravilló que, con aquellos burdos dedos suyos, Lubecken manejara con tanta desenvoltura las herramientas de precisión y los diminutos engranajes. Era un buen relojero, una excelente persona, y hoy me doy cuenta de que seguramente me quería tanto como a uno de sus hijos malogrados. Pero aquella ocupación no era para mí. El eterno tic tac de los

relojes y la mesa repleta de agujas y rueditas dentadas me resultaban tan monótonos y asfixiantes como el aire petrificado de la casa de mi tía, consagrada a los chismes, al tejido, las siestas, las copitas de licor y la incesante recitación del rosario.

(De la nouvelle «La ruta de la mangosta», Muzzio, 2015: pp. 136-137)

▪

1. El vínculo entre ciencia y literatura en el período de entresiglos en Buenos Aires está muy bien documentado en Quereilhac (2016).

HISTORIAS EXTRAORDINARIAS (2009)

DE MARIANO LLINÁS

LA LITERATURA QUE SE VE

No es sencillo justificar por qué analizo un guion cinematográfico en el marco de una serie de lecturas sobre narrativa argentina, pero tomo este desafío convencido de dos pequeñas hipótesis que quiero defender:

Historias Extraordinarias es una película, pero es ante todo un relato sostenido en la palabra escrita y en la voz del narrador —mucho más que cualquier otra película—, lo que lo emparenta directamente con la narrativa que venimos leyendo.

El libro, publicado al año siguiente del estreno de la película, es mucho más que un simple guion cinematográfico, y su mera publicación exige una relectura en clave literaria.

Para sostener el punto 1, debo inscribir a Mariano Llinás en un falso linaje cinematográfico-literario que lo encolumna debajo del danés Lars von Trier, y pone en diálogo directo a Historias Extraordinarias con películas como Dogville (2003), Manderlay (2005) y Nymphomaniac Volume I y II (2013), films en donde la imagen es esencial, pero todo lo visual está sostenido por largas narraciones de una voz en off que, separadas prolijamente en capítulos, bien podrían ser una novela (algo similar sucede, por ejemplo, con Big Fish [Tim

Burton, 2003], con la diferencia de que el guion de este film sí está basado en una novela). Contra todas las buenas prácticas del cine, que indican que la imagen debe ser siempre autosuficiente, la película es una narración continua de lo que las imágenes van mostrando; en los diálogos, por ejemplo, la banda sonora no reproduce las voces de los actores, sino la del narrador: «entonces ella le dijo esto y él le respondió aquello».

Para el punto 2 es necesario tener en cuenta las condiciones de recepción de la obra. Por empezar, debo aclarar del modo más sucinto posible de qué va Historias Extraordinarias: la película, estrenada en 2008, cuenta —durante 4 horas y con dos intervalos— las historias de X, Z y H, tres personajes perdidos en la provincia de Buenos Aires cumpliendo diversas misiones. Con esa excusa, cada una de esas tres historias trae aparejadas otras historias, infinitos nuevos relatos. Además, el mito dice que la película se produjo con 30.000 dólares y 10.000 pesos de la época, algo irrisorio hasta para un mediometraje. (1) No tuvo el apoyo del INCAA ni de ninguna otra institución, y así y todo se las arreglaron para filmar una escena con un león, y otra escena en África. Fue aclamada por crítica y público en forma unánime. (2) Son innumerables los comentarios sobre la película (periodísticos y académicos) y las entrevistas que dio el autor. Lo mejor sería ver la película y googlear «Mariano Llinás» para enterarse más sobre el tema; aquí resulta innecesario ahondar más sobre esto.

Pero, ¿y el libro? ¿Por qué publicar un guion al año siguiente del (moderado) éxito de taquilla? ¿Para ganar más plata con eso? Parece poco probable, teniendo en cuenta que es una edición de 2.000 ejemplares. Ahí es cuando debemos detenernos por un segundo a pensar: ¿es esto realmente la publicación de un guion cinematográfico, o es algo más?

La lectura de un guion conlleva, tal como consigna Llinás en el prólogo, un mundo posible, una obligación de imaginar todo como una hipótesis, algo a realizarse pero aún irrealizado. En cambio —y esto ya no lo dice Llinás—, lo que está detrás de Historias Extraordinarias es la mera narración, es el relato punto por punto de esa voz en off que desde el primer momento le exige al espectador entrar en un pacto de creación conjunta en donde no hay personajes concretos ni nada por narrar, sino que es una historia que se crea a la vez que se cuenta. «Bueno. Es así: un hombre, llamémoslo X» es un comienzo aplastante porque no hay intención de hacer pasar lo ficcional por real, sino que existe una voluntad de creación conjunta. Es en ese marco en el que las historias se suceden, se reproducen, se multiplican, y el narrador se vuelve voraz, no puede

contener su verborragia de hablar y hablar y hablar. La narración no para nunca, ni siquiera en la última historia que se cuenta mientras H duerme, con una clara intencionalidad de saturar al espectador, al lector y a los propios personajes.

Es ahí, justo en el momento en que las historias se habían acabado, cuando la película ya se había visto, que aparece este libro, con un destinatario evidente: aquel espectador ávido de historias, aquel que ya consumió el film y que necesita más. Llinás cumple con su parte del pacto, y mientras presenta el guion esperable (el afán de repetición de los adultos nos recuerda a los niños que fuimos y somos), le suma una nueva historia, escrita en una sucesión de notas al pie: la aventura de la realización de la película, el rodaje, la escritura, la edición, el montaje y la producción.

En este libro-film solo hay historias: historias de viaje, de misterio, de relaciones interpersonales, historias románticas, policiales, de guerra, historias que llenan el tiempo, una sucesión de digresiones al mejor estilo las causeries de Lucio V. Mansilla. En la infancia se cree en la aventura, y el mandato que deja la última canción del film es nunca abandonar esa creencia, nunca dejar la aventura de lado: «And the old ones would say / “Child, someday you’ll grow / and the road will take you away”» (3).

En Historias Extraordinarias, mientras los protagonistas se topan con la aventura, los personajes secundarios «viejos» son los que disfrutan las mieles del viaje y lo desconocido: Palomeque viaja con la lectura, a través de su afición a saberes inútiles; Saponara se emociona como un chico cuando Z le narra lo que supone de Cuevas; Cuevas es el aventurero por antonomasia, quien sale de ese apellido que lo mantiene oculto y viaja hasta los confines del África; y César, definido por el viajar y el contar historias, es quien canta estos versos.

Llinás, al modo de un César Aira, nos llena el tiempo de historias, incluso sobrepasando el soporte original; produce una literatura del exceso, del desborde. Una literatura pensada para ser filmada, pero también leída y oída.

UN FRAGMENTO DE HISTORIAS EXTRAORDINARIAS:

Y es así como llegamos a la escena del león, el corazón del film, el punto donde alcanza su ápice y donde se define a sí mismo con más claridad que en ningún otro. [… S]i debía haber una escena con una fiera salvaje, esa fiera debía ser el león, el animal más extraordinario y magnífico de la creación. Cualquier otro animal (digamos, un tigre o un gorila) hubiera tenido siempre al león por encima; un oso moribundo en una estancia argentina es apenas una excentricidad, un disparate. Un león que muere olvidado en medio de la inmensidad de la llanura es otra cosa: es la muerte de un dios, de un rey en el exilio.

(De la nota al pie número 33 en Llinás, 2009: pp. 88-89)

1. Cuando Llinás fue consultado al respecto, si bien acepta que la película contó con ayudas ‘no monetarias’ (de municipios donde se llevó a cabo el rodaje o de la FUC, institución educativa que dirige) «es justo decir», según su parecer, que el presupuesto fue de 30 mil dólares y 10 mil pesos de aquella época (en Koza, 2008).

2. Es evidente que este comentario fue escrito antes del estreno de La flor (2018), también de Mariano Llinás, de características similares a Historias Extraordinarias, pero mucho más grandilocuente: 14 horas de duración, exhibida en tres días separados, y con una producción de 10 años. También fue aclamada por la crítica, con un nuevo premio a mejor película del BAFICI.

3. «Y los viejos dirán: / “Hijo, algún día crecerás / y el camino te llevará”» (traducción mía).

TRES CUENTOS (2012)

DE MARTÍN REJTMAN

LA EXTRAÑEZA DE HACER LO MISMO DURANTE 20 AÑOS

La portada del libro Tres cuentos, de Martín Rejtman no puede ser más precisa: es un bosque impenetrable, todo negro en el centro, con algunos vestigios de verde y de luz a los costados. Una conceptualización del oscurantismo de Rejtman, que se complementa con la contratapa, en la que se emparenta el modo de narrar del autor con el modo de narrar de Los Simpson, donde los capítulos comienzan con una historia e inevitablemente terminan en cualquier otro lugar. La literatura de Rejtman —así como sus películas— parece fácil, una trama abordable, una hija que busca al padre que la abandonó cuando era niña, por ejemplo, o un adolescente que se pega dos tiros en la cabeza y sale vivo. Lo que no resulta fácil es entender el devenir que le sigue a estos relatos, que avanzan sin mirar nunca para atrás, en un estilo vinculado al proyecto literario de César Aira, pero que tiene un asidero más cercano a la apatía de los jóvenes post-setentistas (los jóvenes de los 90, pero también los jóvenes de estos años) que con un proyecto de escritura. Dicho de otro modo, si en Aira lo central parece ser la literatura, en Rejtman lo central está en otro lado (¿en comprender desde el arte a esta juventud? ¿En despertar, desde su apatía, a estos apáticos que se puedan sentir reflejados? ¿En la denuncia de los estereotipos de los jóvenes de clase media? ¿O dónde?). Los relatos de Rejtman se acumulan con aparente sencillez (la sencillez de un árbol), y cuando todos los episodios de unas cuantas páginas se sucedieron, el lector, perplejo, se enfrenta a un mundo inaccesible que se despliega únicamente para aquellos a los que este tipo de escritura los traslada a la investigación (la oscuridad de un bosque).

Su literatura funciona al modo de una mente distraída que se va por la tangente. Siempre comienza hablando de una cosa y termina hablando de otra, sin que el narrador registre ese disloque, sin que siquiera se preocupe por retomar el hilo original, como si lo que lo distrajo fuese igual de importante que lo que estaba contando antes. Esto sucede al nivel de la frase, al nivel de los párrafos, e incluso en la estructura general de los cuentos: por ejemplo, «Este-Oeste» tiene un primer capítulo dedicado a las andanzas de Lara; al principio, uno sospecharía que se va a hablar de la relación de ella con su padre, pero al final este tema queda olvidado: luego de cruzarse un par de veces con Esteban, el narrador parece dispersarse tanto que finalmente comienza un nuevo capítulo, y Lara queda abandonada en su recorrido entre Buenos Aires, Chile, el sur y Mendoza, y ahora el protagonista involuntario es Esteban, en una residencia para artistas en Estados Unidos, un traslado de la trama que se da casi sin continuidad y ante la mirada sorprendida del lector, que tiene que aceptar el abandono de Lara como algo dado, una decisión inamovible del narrador, que no contará ni una palabra más de esa chica que antes le había suscitado tanta atención. Y este gesto debe ser interpretado como humorístico o disruptivo, según las etiquetas que la crítica le ha colocado al autor.

En Rejtman los elementos se repiten de libro a libro, de película a película, de década a década. En Tres cuentos, específicamente, solamente en sus primeras páginas podemos encontrar algunas marcas típicas de su poética:

chistes sin explicar, que juegan constantemente con el absurdo («Lo encuentra en el mismo lugar en el que lo dejó todavía leyendo las páginas de cultura de Ámbito Financiero», pág. 16);

el deambular irreflexivo de los personajes («Del appart hotel va directo a Lodenhaus, el negocio en donde vio el abrigo que tenía su padre», 18);

encuentros inesperados que se concatenan uno detrás del otro, como si fuese lo más normal del mundo que dos personas se encuentren accidentalmente en Buenos Aires o en cualquier parte del planeta;

relaciones apáticas profusas en silencios sin significación aparente («Se quedan un rato más sin decir nada hasta que Esteban le dice que va al baño y desaparece», 21);

hechos que se suceden unos a otros y que reciben una valoración idéntica en el relato («Un par de meses más tarde el médico le dice que está embarazada. Sin dudarlo Lara decide tener el bebé y darlo en adopción», 25);

situaciones inverosímiles dentro de un realismo que se quiebra no en un modo fantástico, sino en uno aleatorio («Lo extraño es que nadie nunca comenta nada [de su embarazo], ni sus compañeros, ni sus profesores y ella tampoco habla con nadie del asunto, solo Pato "sabe". Es como si su panza fuera invisible», 26);

gente que constantemente falla en registrar lo que los demás piensan, sienten o hacen («frente a la puerta de embarque la despide con un beso apasionado. Lara se sorprende porque en ningún momento registró que el Sueco le prestara la más mínima atención», 39);

frases que no llegan a ser dichos populares pero que son tomadas directamente del habla como si fuesen verdades sabidas por todos («Chile, donde el argentino es muy buscado», 49).

Todos estos elementos fueron objetos de múltiples análisis e interpretaciones, y buena parte de la crítica no vacila en valorarlos como modos disruptivos del narrar. Y estas narraciones tienen evidentemente su efecto en el público fiel de Rejtman, que lleva veinte años de amor incondicional hacia su obra.

En cualquier caso, lo que hay es una oposición tajante a cierto tipo de literatura realista que gusta de justificar las acciones de los personajes. En Rejtman lo que se puede observar es un avance constante hacia la nada, irreflexivo. Muchos podrán decir que es una marca de época, una respuesta a la apatía noventista. El film Rapado (1992) fue rupturista y es tomado como el nacimiento del Nuevo Cine Argentino. (1) Era una innovación: todo esto que se dijo para Tres cuentos aparece por primera vez en Rapado.

El problema (o mejor: lo que yo veo como un problema mientras que otros lo ven como una virtud) es que exactamente veinte años después sostiene una narrativa de iguales características. Lo que filma es prácticamente igual a lo que escribe, y tanto sus películas como sus libros de cuentos responden a esta estética de «realismo idiota» que describió Graciela Speranza (2006). Algunos podrán ver esto como una virtud, como una posición poética inquebrantable que en su coherencia exhibe un plan sostenido y sistemático en el que los jóvenes de

hoy son iguales a los de ayer, en el que la denuncia a la clase media aspiracional y la clase alta acomodada valen para la publicación de este tipo de cuentos, valen el esfuerzo (y el dinero, y el tiempo) de hacer una película en 2014 que es casi igual a otra de 1992, con el mínimo detalle de que cambie la trama.

Antes hablé de Historias Extraordinarias, de Mariano Llinás, otra experiencia que vincula el cine y la literatura. Sus películas son parecidas entre sí (como casi todas las obras de autor, y esto vale para cine y también para literatura), pero tienen matices, tratan diversas cuestiones, y las tratan de distinto modo, no son copias de sí mismas. En el estoicismo de Rejtman de mantener un discurso, la que pierde es su literatura, que se repite una y otra vez en textos planos, probando un punto ya probado, rizando el rizo en un gesto que para muchos ya nos resulta una exageración, pero que otros (muchos, sorpresivamente, tanto en cine como en literatura) elogian como un acto digno del más prestigioso arte.

UN FRAGMENTO DE TRES CUENTOS:

Lara reconoce a Esteban, aunque ya no tiene el piercing en la ceja izquierda:

—Lara.

—Hola, Lara, ¿cómo estás? Yo soy Esteban y ella es Lulú, mi novia.

Lulú está agarrada de la mano de Esteban y parece tener unos veintidós años, es alta, rubia, de tez muy blanca y bastante voluptuosa.

—Parece escandinava —dice el Sueco, sin dirigirse a nadie en particular.

—¿De dónde nos conocemos nosotros? —pregunta Esteban.

—De Buenos Aires —contesta Lara—. Él es el Sueco.

—¿Tu novio?

—Ajá.

—Creo que ya te ubico, vos estuviste en la casa de Belgrano.

—Sí.

—Esa casa no existe más. Así como me ves, yo no soy ningún concheto. Es más, mis viejos se separaron, la casa fue a remate y no quedó un peso, la familia está en la ruina. Acá vine cien por ciento invitado. La madre de Lulú en Buenos Aires se ganó una ski week para dos juntando tapitas de gaseosa y nos la regaló; lo único que hubo que pagar fueron los impuestos, ciento veinte dólares cada uno, pero bueno, le pedí un adelanto a mi galerista, Dios se lo pagará en algún momento. A mi perro hubo que mandarlo a un campo de un tío mío en Las Flores, tío postizo en realidad, es el mejor amigo de mi padre, pero siempre lo llamamos tío. Mi vida cambió, vivo boyando de casa en casa, ahora estoy en lo de un amigo que está de viaje, me la presta a cambio de regarle las plantas y cuidarle el gato, un departamento de dos ambientes en Barrio Norte, piso doce, yo que viví en casa toda la vida, con los pies sobre la tierra. Mi amigo debía todas las expensas, así que quedé fuera de la ley sin saberlo, los vecinos me miraban mal todo el tiempo y yo no sabía por qué. Para colmo me di cuenta de que soy alérgico a los gatos. Tengo sarpullido en todo el brazo, medio que no aguanto más. Ahora me salió una beca para los Estados Unidos, una residencia, me dan una suma fija y por dos meses tengo casa y comida resueltas, en un principio debería haberme ido a fin del año pasado pero era en el medio de la crisis familiar, la venta de la casa etcétera, aduje familiy emergency y pude posponer el viaje. Viajo en dos semanas. Yo creo que me voy y ya no vuelvo, para qué voy a volver, acá yo no tengo nada.

(Del cuento «Este-Oeste», en Rejtman, 2012: pp. 45-46)

▪

1. Para quienes desconocen completamente la materia (no hay por qué saberlo), aclaro: Martín Rejtman también es director de cine, y es acaso más aclamado en ese submundo del cine «de autor» argentino que en el mundillo literario.

BUENOS AIRES, LA CIUDAD COMO UN PLANO (2010)

DE AA. VV.

OTRA CAMINATA POR LA REINA DEL PLATA

Ya he reseñado algunas colecciones de cuentos de autores varios; en general se trataba de nuevos narradores intentando insertarse en el mundo literario, que traían su nombre a cuestas y un puñado de cuentos, tal vez algún libro publicado en una editorial menor. En este caso, la propuesta de La Bestia Equilátera es distinta: carente de la figura del «compilador» y del tan habitual prólogo que tiene por función aunar temáticas y hacer una lectura mínima de cada texto, aquí el lector es obligado a armar sus propias series. Matías Serra Bradford (presumiblemente, el compilador) firma un texto rayano con lo poético, de apenas tres páginas, donde se deslinda de cualquier responsabilidad de explicar la unidad de los relatos que le van a suceder, y plantea la única opción posible para narrar la ciudad: debe hacerse como un «retrato cubista», sin otra ley que el azar. Buenos Aires, la ciudad como un plano es una propuesta clásica, pero con un sugerente subtítulo que marca una idea común en todos los textos, una percepción distinta de lo que podrían ser sencillas crónicas y relatos de Buenos Aires: entender a la ciudad como un plano es llevarla al papel, es ubicarla como una sucesión de coordenadas que extranjerizan la mirada y la vuelcan al mapa, donde se resigna el mito de las tres dimensiones y de «lo real», «lo mimético», y se aspira a un deambular de flâneur por una serie de construcciones, que son más culturales que arquitectónicas.

El recorrido no lo marca el compilador, sino cada uno de los narradores, que despliegan su estilo con las espaldas anchas de tener ya un nombre en el mundo

literario. Por eso, las historias aparecen ubicadas sin más orden que el alfabético, en un caleidoscopio donde cada autor se apropia de la ciudad por unas páginas y da un panorama variopinto o describe un lugar muy puntual, a través de la ficción, la crónica o el relato autobiográfico.

Los nombres de escritores se desperdigan en el libro con el mismo azar que los nombres de próceres se desperdigan en un plano de la ciudad, sin que digan nada, sin que exista una dirección clara (y esto también está bien planteado desde la tapa, donde los autores son calles en un mapa). ¿Quiénes escriben? Arnaldo Calveyra, María Carman, Sergio Chejfec, Marcelo Cohen, Edgardo Cozarinsky, María Sonia Cristoff, Daniel Guebel, Sylvia Molloy, Dalfia Oken, Alan Pauls, Martín Rejtman, Graciela Speranza y Anna Kazumi Stahl, en orden alfabético, tal como aparecen en el libro. Nombres más conocidos algunos, menos otros, pero con una historia literaria de peso para la ciudad de Buenos Aires, para el relato de ciudades, o para ambos.

Por supuesto que los nombres son solo nombres; nada implica que la suma de estos nombres produzca un gran libro. Como toda antología, Buenos Aires es dispar, tiene buenas piezas y otras hechas tan solo para cumplir con lo pedido. Entre estas últimas puedo nombrar el recuento pobre, desinformado y plagado de corrección política y añoranzas vulgares de «Misererplatz» que hace un Edgardo Cozarinsky ajeno ya a esta ciudad, o el relato sociológico —más esperable en una crónica de domingo en el diario que en un libro impreso— que hace María Carman sobre el mundo de los cartoneros y el obvio contraste que generan en la estación de Belgrano R. Tampoco logran convencer la eterna descripción de la estación Retiro de Marcelo Cohen ni el cuento de Daniel Guebel, que consigue sostener la tensión pero que por momentos se olvida de la ciudad que debía narrar.

Lo mejor ocurre con las narraciones de los recién llegados. Anna Kazumi Stahl, por ejemplo, es una escritora norteamericana, de origen japonés, que en 1988 vino a Buenos Aires y que en 1994 se instaló en el país, adoptando el idioma, la literatura y su cultura. En el relato «Primeros días porteños» cuenta todas las sensaciones de una extranjera del Primer Mundo enamorándose del caos ordenado de esta ciudad, los pequeños descubrimientos como los taxis negros y amarillos o la inflación que avanza minuto a minuto y que se combate en falsas joyerías que también son casas de cambio. Graciela Speranza comienza «Pasajes» por las galerías de París, para luego volver a «la París de América del Sur» y contrastarlas, en un avance por la calle Florida y el microcentro porteño

con la mirada del flâneur parisino/benjaminiano. Sylvia Molloy también regresa a la ciudad y también pasea por Florida, tal como su título lo indica: «Paseás por Florida», un relato que se presenta como una mirada alucinada de lo que los porteños microcentristas ven a diario. Sergio Chejfec hace un recorrido absurdo por la ciudad y por la guía telefónica, donde un hombre llamado Samich llega a Buenos Aires buscando primero la casa de Cortázar y después a todos los escritores de la década del 30, confeccionando así un mapa aleatorio y totalmente novedoso de una Buenos Aires que se reduce a una serie de casas de familia desperdigadas por distintos puntos de la ciudad; desnuda de todo el resto de las casas, en «El testigo» —así se llama el cuento— se descubren vecindades inesperadas y un mundo mítico en el que la guía telefónica era un elemento constitutivo de la vida de los porteños.

Buenos Aires resulta práctico para obtener una muestra de algunos escritores consagrados en décadas anteriores al año 2000, desde la absurda pericia de Chejfec para narrar recorridos de ciudades a los abúlicos personajes de Martín Rejtman y su realismo de tono monocorde del que hablé antes, o a la literatura de hombre culto new age con múltiples guiños a la Academia de Alan Pauls. También sirve para descubrir (en mi caso) la bella prosa poética del más veterano de los escritores de esta colección, Arnaldo Calveyra (nacido en 1928) o la intensidad narrativa de la mucho más joven María Sonia Cristoff. Pero sobre todo, el libro funciona como un lugar de encuentro con la ciudad, un intento más de abordar lo inabarcable, de explicar la megalópolis, de tratar de entender el lugar que nos cobija y del cual formamos parte, con el agregado de que esta vez (a diferencia, por ejemplo, de la ensayística de Martínez Estrada en los años 30 y 40) no se pretende hablar de una totalidad, sino de fragmentos, dando la batalla por perdida de antemano, pero sin que eso implique dejar de afrontarla.

UN FRAGMENTO DE BUENOS AIRES, LA CIUDAD COMO UN PLANO:

Salgo al hall principal del aeropuerto. June me ve y la veo; nos saludamos con

entusiasmo, con un abrazo, y marchamos hacia la puerta de salida.

El taxi está pintado de negro con techo amarillo, nos sentamos atrás y June le da indicaciones al chofer en un español fluido, magistral. El sol me irrita los ojos. Froto las manos, las junto y soplo para calentarlas. Ingresamos en una autopista transitada: unos cuantos automóviles son modelos viejos, la carrocería algo destartalada; hay camiones grandes para combustible, para leche, y otros, pequeños y enclenques, que llevan a trabajadores o herramientas, barriles y cables. De pronto, en una rampa elevada, se muestra la ciudad —es la primera vez que la veo— y es un mar de grises y plateados, turbulento y enérgico. Luego bajamos nuevamente y la vista panorámica desaparece. Creo que me duermo. June charla en español con el taxista. Tengo unos clips para el armazón de mis anteojos, un par antiguo que compré en Alemania. Busco el estuche en la mochila que llevo, y los encuentro: las fachadas, el asfalto, el fragmento de cielo visible se torna verde oscuro.

Llegamos. No a una casa, o un departamento, o una carpa, paradero o refugio de ningún tipo. Estamos en pleno centro metropolitano: tránsito, bocinas, cemento y neón. Apenas logro echar un vistazo al cartel de la intersección; parece un milagro, pero capto los nombres de las calles: Carlos Pellegrini y Corrientes. Estamos en el centro, dice June, y entonces grabo centro junto a Carlos Pellegrini y Corrientes en la memoria, pero estos términos quedan ahí sueltos como semillas disecadas en un calabacín: tengo las coordenadas pero me resultan indescifrables, imposibles de ubicar en una sintaxis mayor, una coherencia urbana. Casi le hago esta observación a June, pero lo pienso mejor y me callo. Porque temo que, si le digo esto a June, ella irá de inmediato a comprarme un mapa. Y no quiero. Preferiría, mientras pueda, seguir sin eso. Me vuelve a la mente la impresión que tuve cuando pasamos por una parte elevada de la autopista: la ciudad como mar gris, movida, por momentos resplandeciente, y de pronto opaco, pero sobre todo variable, movediza. ¿Será Buenos Aires así? ¿Podré captar esa impresión una vez que haya comprendido «el sistema urbano»? En silencio me prometí tratar de recibir la ciudad en raciones mínimas.

(Del cuento «Primeros días porteños» —Anna Kazumi Stahl—, en AA. VV., 2010: pp. 211-212)

EL CIUDADANO ILUSTRE (2016)

DE DANIEL MANTOVANI

LA OBRA DE ARTE EN TIEMPOS DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Tal vez este sea el mayor homenaje posmoderno al objeto «libro». Tan amenazado de muerte que estuvo en algún momento por la aparición del e-book, hoy sabemos que ha ganado la batalla, ya que logró mantener la proporción de ventas en los mismos niveles que los de hace un lustro: 9 a 1. (1) Y aquí llega, de la mano de los hermanos Andrés y Gastón Duprat y de Mariano Cohn, como un objeto-arte, una ironía de 3.000 ejemplares en papel, el desprendimiento más material que una película haya tenido, un souvenir.

La película El ciudadano ilustre (Cohn-Duprat, 2016) estaba destinada a ser un buen producto del cine argentino, pero con la consagración de su protagonista, Oscar Martínez, al recibir el premio a Mejor Actor del Festival de Venecia —la primera vez que lo recibe un latinoamericano—, pasó a ser un enorme éxito de taquilla. Bien merecido, por cierto: tanto el guion como la ejecución son brillantes, y sin dificultad el film se impone como uno de los mejores de la producción nacional en los últimos años.

No es la película, sin embargo, lo que nos convoca aquí, sino el libro. La película se da por vista, pero por las dudas, repaso en forma sucinta su trama: Daniel Mantovani gana el Premio Nobel de Literatura y, cinco años después, regresa a su pueblo natal («Salas», un nombre inventado que condensa a todos los pueblos de la provincia de Buenos Aires) luego de 40 años. La recepción del pueblo es la misma que podrían tener César Aira en Coronel Pringles (por lo «difícil» de su literatura, por su estilo cosmopolita, porque acaso sea el único escritor argentino

con una chance de llegar a tal premio) o la que efectivamente tuvo Manuel Puig en General Villegas, luego de haberlo retratado durante años con el ficticio nombre de Coronel Vallejos con la misma mordacidad con la que Mantovani describe a Salas: (2) algarabía y orgullo, primero; dudas y resentimiento después. En esa historia simple y de temática aparentemente regionalista —pero mucho más universal de lo que se piensa— se basa el guion, y también el libro narra aquella historia, de un modo más o menos igual.

El libro no «explica» cosas que no están en el film ni cuenta los pormenores de su realización, como se hacía en el guion publicado de Mariano Llinás para Historias Extraordinarias. Lo más valioso del libro de El ciudadano ilustre es su carácter ficcional inserto en el mundo real: sus paratextos, el comentario de la solapa acerca de los logros del autor, la contratapa que destaca a Mantovani como «nuestro más grande escritor después de Jorge Luis Borges», la leyenda arriba del título que dice «Premio Nobel de Literatura», el pequeño círculo en la tapa que destaca en letras mayúsculas «EL ESPERADO REGRESO DEL GRAN AUTOR ARGENTINO». El libro comprado por quien vio la película no tiene gracia, todo lo que se incluye ahí dentro es el guion de la película en formato de novela narrada en primera persona. La pregunta sobre si Mantovani volvió efectivamente a Salas o no queda flotando, no se resuelve ni siquiera como lo hace la película, y sería un vericueto más de esa historia de nunca acabar que es la ficción dentro de la ficción.

Lo atractivo de esta publicación es pensar en unos años, o en gente distraída, o en un extranjero, en cualquier lector que tome la obra de Mantovani de un anaquel perdido y lea todos estos elementos paratextuales. Un lector a quien la cara de Oscar Martínez en la solapa no le diga nada, que no tenga otras motivaciones para pensar que esa cara no vaya a ser efectivamente la de Mantovani. Podríamos imaginar perfectamente la sorpresa del lector, descubriéndose ignorante de la existencia de un Premio Nobel de Literatura argentino, tomando el libro subrepticiamente, robándolo o pagándolo en la caja con cierta vergüenza, y leyéndolo a escondidas con una única misión: desasnarse, no pasar por burro en una conversación de gente seria.

Aquí me detengo entonces para pensar —junto al tridente autoral, Cohn y los hermanos Duprat, que tienen una larga tradición en este tipo de producciones audiovisuales— qué es el arte, qué es ser un artista y sobre todo, qué significa la autoridad —en su acepción más pura, la que comparte con «autor»—. En una entrevista (cuya referencia he extraviado), uno de los autores señalaba que lo

interesante del Premio Nobel es que se trata de un premio sumamente prestigioso, pero que es, a la vez, imposible de evaluar por la «gente común». A un deportista cualquiera puede reconocerle el mérito porque se ve que es el mejor jugador del mundo: lo dicen las estadísticas (goles, campeonatos, asistencias), lo dice su forma de jugar, que podemos apreciar porque conocemos tal deporte; un empresario es exitoso cuando gana dinero, y de cine todos hemos visto un par de cientos de películas por lo menos como para tener una vaga idea de si algo es bueno o no; pero saber qué hizo de tan maravilloso César Milstein para ganar el Nobel de Medicina seguramente sea, en la mayoría de los casos, imposible, y lo mismo vale para un Premio Nobel de Literatura, que requiere haber leído críticamente muchos (quizás demasiados) libros.

La propia obra que presenta aquí Reservoir Books con la firma de Daniel Mantovani no parece digna de un escritor tan galardonado, no parece ser una novela magnífica que amerite la distinción mayor. Y sin embargo, con cuatro o cinco pincelazos que también se observan en el film, la narración tiene ritmo, pone en cuestión la figura del prócer y el mito del pueblo, arma una serie de personajes que oscilan permanentemente entre la simpatía, el grotesco y la animalidad, retrata con una dureza extrema (y probablemente eurocentrista, irrespetuosa y exagerada, siempre recordando que es el personaje quien guía la pluma, y no necesariamente sus autores, aunque esto posiblemente sea difícil de explicar a muchos lectores y espectadores) un pueblo de provincia y logra puntos álgidos, como el propio comienzo, con un discurso de recibimiento del premio en cuestión, o incluso las reflexiones que hace en cada una de sus tres clases abiertas en la Sociedad de Fomento, amenazadas por la merma constante en el público y por la virulencia del Doctor Romero, quien se transforma en el gran antagonista.

A fin de cuentas, el gesto artístico (y comercial) superior no es en este caso el contenido del libro, sino el acto de publicación en sí mismo, un objeto que continúa a la película para insertar a la ficción en la realidad, demostrando una vez más que los límites entre una y otra no están tan claros, y que no faltará mucho para que un joven estudiante argentino un poco vago y distraído realice una composición en su escuela recordando la figura del gran Daniel Mantovani, autor de El gigante de arena, Los fuegos artificiales y El ciudadano ilustre, el primer argentino en ganar el Premio Nobel de Literatura. Con esta puesta en cuestión de los límites entre ficción y realidad, los Duprat y Cohn también juegan (una vez más) con la delgada línea que distingue a las artes entre sí (la literatura del cine, así como ya lo habían hecho entre la arquitectura y el cine —

en El hombre de al lado [2009]— y las artes pictóricas y el cine —en El artista [2008]—) y con la barrera que cruzan a piacere desde que se hicieron conocidos con el programa «Televisión Abierta»: la de la producción artística y su vinculación con el mercado. (3)

UN FRAGMENTO DE EL CIUDADANO ILUSTRE:

¿Qué hace que un autor sea bueno? ¿Hay un canon que debe respetar? ¿Un autor puede ser bueno y a la vez gustarle a todo el mundo? ¿Puede no gustarnos un autor y a la vez parecernos bueno? Cuando decimos que un autor nos gusta… ¿Quiere decir que es bueno? ¿O simplemente que es alguien cuya obra nos tranquiliza y ratifica nuestras creencias? Cuando premiamos a un artista, ¿queremos decir que es bueno… o que era bueno?

Dos sensaciones encontradas me invaden al recibir el Premio Nobel de Literatura. Por un lado, me siento halagado. Pero por otro lado, y esta es la amarga sensación que prevalece en mí, estoy convencido de que este tipo de aprobación unánime tiene que ver, directa e inequívocamente, con el ocaso de un artista. Este galardón revela que mi obra coincide con los gustos y necesidades de jurados, académicos, especialistas… y reyes. Evidentemente yo soy el artista más cómodo para ustedes. Y esa comodidad tiene muy poco que ver con el espíritu que debe tener un hecho artístico. El artista debe interpelar, sacudir a la gente. Por eso mi pesar por mi canonización terminal como artista.

La más persistente de las pasiones, el mero orgullo, me impulsa, hipócritamente, a agradecerles por haber dictaminado el fin de mi aventura creativa.

(Mantovani, 2016: p.11)

▪

1. Al momento de revisar este texto (septiembre de 2019) encuentro esto un poco impreciso, sobre todo porque la industria del libro atraviesa una situación crítica, en la Argentina y en el mundo, vinculada a un crecimiento exponencial en la publicación de novedades pero con una baja drástica en cantidad de ejemplares vendidos. Sin embargo, lo que no supe ver en aquel momento (y que hoy es una verdad de Perogrullo en la industria editorial) es que el libro en papel no compite contra el e-book, el audiolibro u otros formatos de sí mismo, sino contra otras formas de ocupar el ocio, como el consumo de series por streaming o el uso de redes sociales.

2. No es casualidad que el apodo de Mantovani de chico sea «Titi», similar al que Puig usa para su alter ego niño en La traición de Rita Hayworth (1968), «Toto», y, por transición, al verdadero apodo de Puig: «Coco». Para ver la relación de Manuel Puig con su pueblo, bien vale ver el documental Regreso a Coronel Vallejos (Carlos Castro, 2018).

3. Todas estas temáticas las vuelven a atravesar en su película más reciente, Mi obra maestra (2018), aunque de forma un tanto más superficial.

EL PUDOR DEL PORNÓGRAFO (2014 [1984])

DE ALAN PAULS

LA PARÁBOLA DE PAULS

Para pensar la literatura de Alan Pauls pareciera que siempre hay que recurrir a Borges; en este caso al «Pierre Menard, autor del Quijote», cuento del que se desprende que ninguna obra es idéntica a sí misma en un contexto diferente, ni siquiera aquella en la que no se haya modificado ni una coma. Y Alan Pauls, en el posfacio que cierra la reedición de El pudor del pornógrafo de 2014, asegura que no le ha cambiado ni una sola coma a su ópera prima, de 1984; es más, confiesa que ni siquiera releyó la novela al momento de escribir ese nuevo texto.

¿Por qué me tomo el trabajo de comentar un libro de 1984, si al inicio me propuse leer cosas publicadas después del 2000? Por empezar, quisiera dar respuesta al interrogante obvio: más allá de un posible móvil de ventas (no solo en Argentina, sino en todo el mercado hispanoparlante), ¿qué lleva a un escritor consagrado a volver a sacar a la luz su primera novela? Quisiera explorar brevemente, además, una segunda pregunta: ¿qué era ser joven entonces y qué es ser joven hoy?

Alan Pauls —según explica en su posfacio— tenía apenas 21 años cuando escribió esta novela de trama epistolar, en la que un hombre que trabaja respondiendo la correspondencia de una revista erótica pospone y dilata hasta el final el encuentro con su amada, a quien le escribe como si fuese una dama del siglo XIX. A los 25, Pauls logra publicarla por Sudamericana, gracias al apoyo del editor de la firma y titular de la cátedra de Teoría Literaria de la reabierta carrera de Letras de la UBA, Enrique Pezzoni; una eminencia. La publicación se da luego de un rechazo de la novela en el concurso literario de la misma

editorial. Todas estas minucias anecdóticas no son tales si nuestro propósito es entender el valor de una reedición y comprender la importancia de leer literatura con algún tipo de contexto. En 1980, año en el que Pauls dice que escribió la novela, la facultad de Filosofía y Letras de la UBA estaba cerrada, y los jóvenes con inclinaciones literarias (humanísticas en general) podían optar por cursar muchos latines y griegos clásicos en universidades privadas, arriesgarse al problemático profesorado del Joaquín V. González, con múltiples intervenciones, o estudiar en la llamada Universidad de las Catacumbas, compuestas por grupos de estudio formados por los docentes desplazados de la universidad luego del golpe de Estado de 1966. (1)

Esa juventud tenía la responsabilidad de hablar, tenía una misión mucho más trascendente que la que nos toca a nosotros, jóvenes millennials, que solo tenemos que satisfacer el orgullo de nuestros padres y alcanzar cada uno de los deseos personales, por más estúpidos que estos sean (recordar lo que escribí sobre «la generación del disfrute» al hablar de Que todo se detenga, de Gonzalo Unamuno, o la obra de Tao Lin en Alt Lit). En ese sentido de responsabilidad que recaía sobre los jóvenes de aquel tiempo, cada uno tomó su rumbo: los que seguían la línea del orden, reprimieron sin contemplaciones, haciendo el mayor esfuerzo por depurar a la sociedad de lo que ellos creían que era «el mal»; los que creían que el orden debía ser depuesto también tomaron las armas; los que querían «un futuro» se quemaron las pestañas estudiando, sin mirar para ver lo que pasaba a su alrededor; y los que tenían «inclinaciones artísticas» y cierto «talento innato» pudieron tomar la voz de la juventud a una edad impensable hoy en día, donde los «jóvenes escritores» tienen 30 o 40 años (el propio Pauls, a sus casi 60, a veces es considerado «joven») y los músicos pueden cantar «para gente adulta» recién a partir de la misma edad.

Introduzco aquí una digresión que luego retomaré: esta comparación con los músicos está pensada sobre todo trazando un paralelo con la historia de Fito Páez, que a los 19 años se paraba al frente de la Trova Rosarina y componía canciones a la vez que tocaba el piano y cantaba delante del público de Obras durante el 82, en el mismo momento en que los nacidos en el 63, como él, estaban muriendo en Malvinas. A los 21 ya graba su propio disco, justamente Del 63, y ¿casualmente? en 2013 estrena un video donde él actúa de excombatiente y termina declamando: «Soy un soldado» («La canción del soldado y Rosita Pazos», del disco Yo te amo). Del mismo modo, la fundación de Página/12 en 1987 por un Jorge Lanata de 25 años hace pensar que la «juventud artística y cultural» de los años 80 se daba a los 20, y no a los 30 o 40,

como parece acontecer en los post-2000, según los autores que vengo leyendo hasta aquí.

Dicho esto, veamos por un momento la novela de Pauls. En general existen dos clases de novela iniciática (ópera prima): la más habitual es el Bildungsroman o «novela de crecimiento», donde se suelen ficcionalizar cosas que ha vivido el autor (pienso en los casos ya analizados de Florencia Werchowsky y Gonzalo Álvarez Guerrero, por ejemplo); la otra suele ser un intento de innovación a través de un «ejercicio de estilo», donde un autor busca presentarse como tal, con un sello propio y con un amplio dominio de la lengua y de los recursos. Este sería el caso de Alan Pauls, que con 21 años se oculta tras una máscara de narrador maduro y apela a una temática adulta, extemporánea, sin locación ni tiempo precisos, donde hay una única individualidad que ensaya un monólogo y una serie de cartas con «Úrsula», una fantasía que casi no tiene cuerpo, que no es más que algunas palabras referidas por el mentado pornógrafo. Sin contexto, sin referencias a la ciudad, al país, a la juventud, todo da vueltas en torno a la personalidad doble de un hombre que dedica sus días a recibir relatos eróticos o directamente pornográficos, y a responderles, mientras que en su «vida» (por llamar de algún modo a eso que hace además de trabajar) es incapaz de pronunciar por fuera de las comillas palabras relativas al sexo, a lo soez o a lo vulgar. Disfruta de su amada como una posibilidad, como una diletancia, como algo por concretar. Toda la novela se sostiene sobre el principio de la espera: hasta qué punto se puede resistir el deseo de lo posible.

Atravesado por lecturas lacanianas, kafkianas y de teoría literaria (todo lo que alguien de 21 años pueda haber leído e interpretado hasta entonces), El pudor pretende mucho de sí mismo, y por más que se extiende tal vez más de lo debido, lo logra. Incluso el final —aunque un poco previsible— es de alto impacto. Se podría decir, al fin de cuentas, que Pezzoni no erró: encontró en el joven Pauls a un escritor sumamente capaz y bastante prematuro.

La pregunta que queda picando, sin embargo, es por qué Pauls se vio a sí mismo de igual forma 30 años después. ¿Es un elogio a su juventud? ¿Es una devolución de gentilezas con ese veinteañero que fue, y al que luego de 30 años y una vasta obra publicada le hizo honor? La teoría que esbozo yo es levemente distinta, y tiene mucho que ver con la digresión que hice acerca de Fito Páez. Mientras muchos de los coetáneos de Pauls morían peleando por un mundo mejor (o porque sí) durante la última dictadura militar, él estudiaba fervorosamente la teoría literaria, se cultivaba, se formaba como escritor, y

escribía. Mientras los jóvenes de la generación inmediatamente posterior a la suya morían en Malvinas o volvían como olvidados héroes de guerra, él publicaba su primer libro. No quiero adueñarme de la teoría de Elsa Drucaroff que mencioné cuando hablé del Panorama InterZona acerca de la generación perdida precedida por una generación muerta a la que no pudieron matar ellos mismos, pero sobre esta reedición de Pauls parece sobrevolar algo de esa culpa fundacional con la que comenzó su carrera de escritor. Tal vez hoy, un crítico avezado en la búsqueda de simbolismos encuentre un modo en que El pudor «en realidad» estaba hablando de la dictadura, la censura, de los muertos. Pero a primera vista parece claro que el joven Pauls, abstraído en su biblioteca, no pensaba en esas cosas. Sí lo hizo el Pauls adulto con la publicación de Historia del llanto (2007), Historia del pelo (2010) e Historia del dinero (2013, todas publicadas por Anagrama) zanjando una cuenta pendiente con sus compañeros de generación. Y la reedición de El pudor bien puede cerrar el ciclo, bien puede cancelar esa deuda del hombre pudoroso que está solo y escribe, pleno de vergüenza, las palabras más horrendas que jamás escuchó, las que él nunca pronunciaría. Con un efecto pendular, este libro publicado en 2014, idéntico al de 1984 en cada coma, se lee de modo completamente distinto: no como una fundación, sino como un final.

UN FRAGMENTO DE EL PUDOR DEL PORNÓGRAFO:

Me permitirás una afirmación, Úrsula, y la rebatirás si no coincides con ella: creo que, de alguna forma, por algunas señales que distingo en tu carta, tú participas también de este equívoco, y te diré por qué. Te dedicas a describir, casi a citar con palabras textuales, una carta que integra mi archivo (curiosamente se trata de un envío muy reciente que, según te he comentado, representa el extremo a que puede llegar el relato de ciertas desviaciones). Leyendo tu descripción, me dio por pensar que tal carta estaba realmente en tu poder, lo cual es imposible, ya que al consultar mi archivo comprobé que permanecía en mi propiedad. Y repentinamente me pregunté: ¿por qué esa minuciosidad?, ¿por qué esa pasión por detallar lo que yo ya he leído?, ¿por

qué referirme otra vez lo que yo intento olvidar confinándolo al archivo? Y la respuesta reside en esa «participación» que te concedo, en el entusiasmo que tu escritura delata. Evocas las escenas más repugnantes, las palabras más soeces; nada en tu carta tiende a evitar, sino que todo parece dirigido deliberadamente a enfrentar lo más espinoso de la cuestión. Bastará con que te recuerde uno de los pasajes de tu carta, aquel en el que escribes: «Me es difícil —y por eso mismo me atrae— imaginarte leyendo lo que yo he descubierto por primera vez; imaginar tu actitud al encontrarte con párrafos como este: "Nos besamos largamente y con violencia, y su lengua se meneaba rápida dentro de mi boca. Deslicé mi mano bajo el corto vestido y froté las nalgas de su culo a través de la bombacha. Estaba tan caliente que me dolían los huevos y podía sentir el tibio extremo de mi pija contra el muslo"; o las respuestas que pueden ocurrírsete frente a semejante pregunta: "Nos pasamos toda la tarde y la noche cogiendo y paseándonos desnudos por la casa. Nunca gocé tanto a una mujer como a Felisa. ¿No cree usted que es porque la deseé en silencio durante muchos años?"»

(Pauls, 2014 [1984]: pp. 71-72)

▪

1. Para más información sobre este período, ver Maffia, 2010.

WEIWEI (2016)

DE AGOSTINA LUZ LÓPEZ

VOCES DE ESTA GENERACIÓN

Millennials. Mucho se ha dicho ya acerca de esta generación nacida hace unos 30 años, sobre el fin de la Guerra Fría, niños que crecieron separados y que se globalizaron año a año, a través de la televisión, de los juguetes, de los viajes y, por fin, de Internet; jóvenes que recorrieron desde los extraños sonidos del módem conectándose a 16 kbps por minuto y silenciando la línea telefónica familiar hasta el streaming en HD de estos días. Entre X, Z e Y, los nombres de las generaciones se borronean, se confunden, y no todos toman una palabra como sinónimo de tal cosa o tal otra. Las definiciones sobre esta generación (y más precisamente, cuándo empieza y cuándo termina, qué la determina) serán establecidos en un futuro que tenga la capacidad de analizar con distancia, pero nosotros tenemos la responsabilidad de dejar nuestro testimonio como miembros de ella, testimonio de contemporáneos que será estudiado ni más ni menos que como un evento cultural más de la época. (1)

En ese marco se inscribe la lectura de Weiwei, de Agostina Luz López, nacida en 1987 y de profesión «escritora, actriz y directora de teatro». Al menos así rezan las primeras tres líneas de la solapa, en un intento por definir una personalidad, por legitimarse, por autoconvencerse de que lo que es hoy lo será por el resto de su vida, a sabiendas de lo difícil que es cargar con cada uno de esos tres motes.

Al hablar de Alan Pauls hurgué un poco en el concepto de «juventud» en la escritura, de qué es ser un escritor joven, centrándome sobre todo en los años 80. Aquí, en cambio, tenemos a una escritora joven hoy. Agostina (llamémosla así, con ese nombre tan generacional, que la representa mucho mejor que el

mundano «López») se arriesga y toma una decisión: es escritora, es actriz, es directora de teatro. No es un alma prototípica de esta generación, marcada por los cambios de trabajos, de profesión, de vocación y de vida (o sí: es las tres cosas a la vez, una promotora del multitasking). A sus actuales 29 años (2) ha decidido que defenderá esas tres banderas, que en la práctica serían dos (literatura y teatro), o más bien una sola: la del arte. Es una artista. ¿Por qué? Porque ella así lo ha definido, y esa es sin dudas la primera condición del artista: nombrarse a sí mismo como tal. De lo contrario, el mingitorio de Duchamp podría haber sido apenas una inoperancia del empleado de mantenimiento, un chiste del arquitecto que diseñó la sala, un error involuntario de alguien muy torpe.

Esta artista nacida hace 29 años publica entonces su primer libro. Una «novela taiwanesa», según el texto de contratapa del ya reconocido Iosi Havilio, perteneciente a una generación anterior, en edad (es de 1974) y en experiencia (es ya un escritor con una obra). ¿A qué se refiere por «novela taiwanesa»? Resulta difícil comprender por qué llama «novela» a este libro, que tiene capítulos, como una novela, pero que cada uno lleva un título particular y trata un tema diferente, donde lo único que se repite es la narradora en primera persona, una voz que es tan parecida a sí misma en cada ocasión que en el capítulo 4, cuando escribe en tercera persona contando la historia de María, no deja de aclarar: «[María y]a no quiere escribir en primera persona porque se siente demasiado expuesta en el taller y piensa que las demás la miran como si la conocieran, como si esos textos fueran un arma en su contra». Es difícil entender a Weiwei como una novela, al menos en el estilo decimonónico que nació con Cervantes y que se consolidó en el siglo XIX. Pero tampoco podríamos decir que son cuentos estos relatos numerados del 0 al 6, porque el único argumento que tendríamos para definir ello sería la extensión de cada uno, dejando de lado la unidad temática y estilística que los vincula entre sí.

Weiwei es simplemente un libro, un primer libro de literatura. Un ensayo, no en su acepción genérica de «escrito acerca de un tema específico que intenta interpretarlo», sino en su sentido más general: un intento de escribir, una expresión de volcar las palabras en hojas y ver qué sale, sin entender esto en forma despectiva, sino todo lo contrario: como un riesgo de arrojarse al mundo sin saber bien qué es lo que se va a decir, pero teniendo muy claro que hay algo que se quiere expresar, que ya no puede esperar, que la literatura no es solo para escribir después de los 40, cuando ya se es viejo o, por lo menos, no-joven.

Sin analizar demasiado, sin detenerse en evaluaciones sobre el campo literario actual o el canon —que a veces puede ser un yunque atado al tobillo de un narrador—, sin preocuparse siquiera por escoger un género preciso, Agostina Luz López escribe. Y su escritura es tan visceral y genuina que la narradora (¿la autora?) teme ser reconocida, teme sentirse desnuda, teme estar exhibiéndose por demás. En esta breve exposición que hace, contándonos desde sus vivencias en la residencia para escritoras de un pueblito cerca de París hasta la relación que mantiene o que mantuvo con cada una de sus amigas, desde los mandatos de su madre («Mi mamá me dijo un día: "Tenés que escribir lo que le pasó a esta familia porque si no te vas a enfermar"») hasta el descubrimiento de su cuerpo y la represión a la masturbación («chuchearse»).

Los relatos son sólidos, despiertan interés, pero más interés despierta qué los aglutina, cuál es el eje temático que los atraviesa. Y detrás de ellos, está la voz narradora. Y detrás de esta, como cada vez más en la narrativa argentina (y en la extranjera, como vimos en Alt Lit) está la primera persona, la figura del autor, que está ocupando un lugar distinto al que tuvo en los siglos anteriores (tal vez el caso más resonante de ello sea la escritura de Emmanuel Carrère, el principal referente de lo que hoy se conoce como «literatura del yo»).

No conozco a Agostina Luz López, realmente no sé nada de ella. Y sin embargo, sospecho que podría delinear algunas cosas sobre su vida, sin ni siquiera googlearla (cuenta con la fortuna del nombre común para caminar disimulando sus pasos entre todas las «Agostina López» que deben pulular en la web). La tomo como una de las representantes de esa generación de primeros (casi)nativos digitales, seguramente perteneciente a una clase media alta con culpa del dinero heredado y con mucha consciencia social, consumidora serial de series (antes, Friends; hoy, Girls), preocupada por la pobreza en el mundo pero consciente de su impotencia y de la imposibilidad de cambio real, cautiva de la falta de praxis revolucionaria de esta generación, que vio fracasar a revolucionarios anteriores, que es hija, justamente, de los que no creyeron que una revolución era posible. Cultora del «pinta tu aldea», de las movidas pequeñas que apuntan a salvar el mundo de a pedacitos, sean los galgos de sus carreras, una familia pobre a la que se le construye un techo, un mendigo que recibe un billete de 100, un proyecto cool que ve aumentar en 10 dólares su cuenta en Idea.me, o una compra sustentable en el mercado del barrio. Seguidora de Regina Spektor, encontró en (500) Days with Summer (500 días con ella, 2009) una comedia romántica que por fin le hablaba a ella, en la que el amor causaba alegría pero también dolor en iguales dosis, o incluso superiores. Una generación que se busca en estos

detalles, en esta pequeñez, que lee Twitter con desesperación, esperando encontrar el momento oportuno para que se dé algún tipo de revolución y que está «siempre lista» para ella, muy segura de que estará del lado de los más débiles, del lado correcto de la revolución, y no entre los votantes de Trump, que sorpresivamente generan la revolución pero para el lado más impensado.

Pobre Agostina, que hablo de ella sin conocerla, pero al ser coetáneo y compartir intereses, me tomo algunas atribuciones, sabiendo que al haber consumido cosas tan parecidas es muy difícil que seamos demasiado distintos, que mis apreciaciones sean del todo erradas. ¿Y si no escucha Regina Spektor? Ok, escuchará The Strokes o los Ramones, pero lo esencial seguro está, porque se ve en su escritura, en textos permeables que seguramente mezclan lo autobiográfico con lo ficcional, que entiende que su vida es tan narrable como cualquier otra, que seguramente escribe para poder ver más allá de lo que le pasa, para encontrarle a esos relatos una nueva significación.

En el anteúltimo episodio hace una catarsis perfecta de todo esto, de este empezar a escribir, de esta búsqueda a través de la escritura, donde no se sabe si se es o no se es escritor, si lo que se narra vale o si lo que hay que escribir es otra cosa (ver el fragmento que incluyo al final).

Leer Weiwei vale la pena porque es un libro dinámico y entretenido, porque es espontáneo y encantador en su ingenuidad y sus búsquedas, pero sobre todo vale como un documento de época, una marca más de esta generación que sabe que ya no importa inventar una historia demasiado original, que no es necesario contar fantasías locas o crear mundos repletos de personajes cuando en realidad solo basta con escuchar lo que sucede a nuestro alrededor, plenamente conscientes de que todo es relato, de que todo es narrable: «yo lleno todo con mil palabras y al final no sé si estoy diciendo lo que quiero decir», confiesa María, que (supongo) es el alter ego de la narradora, que es el alter ego de la autora. Y Weiwei no es más que esas palabras fluyendo, que ese ensayo. Bienvenido sea.

UN FRAGMENTO DE WEIWEI:

¿Existe una escritura prematura? Una escritura que nace de manera imprevisible, que no puede contar nada porque le falta madurar; una escritura que necesita una incubadora, que necesita entender el mensaje antes de transmitirlo, que necesita encontrar el lenguaje, un tiempo secreto, sin que nadie la vea, que existe pero todavía no puede publicarse, que existe para nunca publicarse.

¿Puede surgir una nueva forma de escribir? La escritura prematura. Sería una escritura que nace antes de tiempo, antes de que las ideas lleguen a desarrollarse, que no termina de tener una forma, que es una forma de búsqueda, el puro movimiento, un estado de tránsito, un ir hacia. Es una escritura que necesita protección, la protección del que lee. No necesita de ese otro ningún tipo de juicio, necesita una lectura nutritiva, una nutrición que haga que esa escritura se haga más fuerte con cada lectura, una escritura que necesita apoyo, gente que la ayude a ser más fuerte. Sería ir más lejos que el subtexto, que leer entre líneas, que descifrar el misterio: sería un misterio imposible de resolver. A veces pienso, ahora, entre el pánico de estos días y todo, que los escritores del futuro deben proclamar lo prematuro como modo de investigación.

(Del cuento «El miedo, antes», López, 2016: pp. 111-112)

▪

1. En 2019 esta apreciación ya quedó un poco vieja: hoy parece existir cierto consenso en la delimitación de las generaciones (los millennials serían los nacidos entre 1980 y 1995) y la generación de moda está pasando a ser la de los centennials, pues ellos son ahora la novedad, los jóvenes.

2. Al momento de su publicación original, en 2016.

CATARATAS (2015)

DE HERNÁN VANOLI

LA APUESTA FUERTE

Lo primero que hay que decir de Cataratas, de Hernán Vanoli, es que es un libro ambicioso y arriesgado. Eso ya es decir mucho en el marco de una literatura que, según vengo exponiendo, es más una narrativa del detalle y del gesto que una búsqueda de totalidad al estilo años 60 o, mucho más apropiado para esta circunstancia, al estilo Roberto Bolaño. Cataratas se compone de casi 500 páginas de una apuesta constante, tanto en lo que se narra como en el modo en que se lo hace.

El primer pleno que se juega es al futuro, una especie de ciencia ficción decadente (las famosas «distopías») donde todo es más o menos parecido a hoy, pero exacerbado. De acuerdo con una serie de indicios que disemina el ascético narrador omnisciente (y habitante de aquel futuro), podríamos imaginarnos un tiempo circa año 2050, un mundo en el que las marcas de hoy no solo perduran, sino que dominan el mundo, con Google Iris a la cabeza como la plataforma que permite ver esa segunda realidad que es Internet directamente a través del ojo.

El mundo del futuro según Vanoli tiene de todo: una panadería para celíacos, marihuana cultivada en Marte, fernet con dulce de leche, cigarrillos frutales, un McDonald’s fusión que sirve shawarma de cordero con arroz persa y chicha boliviana, y también un CONICET cada vez más enorme y burocrático en el que los académicos se reúnen en congresos inútiles a estudiar comportamientos de sociedades antiguas como la nuestra; tiene sectas como El Arte de Vivir y la relevante y terrorista Surubí, que domina el Litoral; tiene un Nordelta XXIII y también tiene villas, como las de hoy pero más grandes. No se ha solucionado el

hambre ni la guerra ni la brecha entre ricos y pobres, y en cambio han surgido nuevas enfermedades y hasta un monstruoso animal: palomas con alas de mosca y hocico de gato. En medio de este mundo nuevo, Vanoli decide que los autos sean idénticos a los de hoy, tal vez como una afrenta a la vieja ciencia ficción, obsesionada con los autos voladores y las nuevas formas de transportarse.

Pero, como toda novela futurista, Cataratas habla más del presente que del futuro. Y también habla (y mucho) del pasado. Los personajes principales son cuatro becarios e investigadores del CONICET que viajan a Iguazú para un congreso de Sociología en el que expondrán fragmentos de sus tesis, guiados por su odiado mentor, Ignacio Rucci. Si ese nombre suena conocido, los becarios completan el cuadro «años 70»: Marcos Osatinsky, Gustavo Ramus, Alicia Eguren y Mónica Lafuente; es decir: el nombre del supuesto asesino del sindicalista José Ignacio Rucci en 1973, uno de los fundadores de Montoneros, la viuda de John William Cooke y militante desaparecida en 1977 y otra víctima más del terrorismo de Estado, en ese orden. Se trata de un juego que camina por la fina línea que divide la ironía del cinismo, en una relectura del pasado con la crudeza de una generación que ya asimiló el drama de los desaparecidos —y que no pone en duda el número de 30.000 como consigna—, pero que a la vez necesita comenzar a «faltarles el respeto» a esos niños inmaculados que fueron cruelmente torturados y asesinados (otra vez estoy volviendo a la teoría de Drucaroff). Vanoli se mete en debates actuales acerca del pasado por la tangente y los reversiona en un modo cool, nombrando a sus personajes sin hacer una sola referencia explícita a aquellos hechos, confiando en un lector informado (o curioso y con Google).

Este modus operandi de nombrar algo sin detenerse a «explicar» por qué se nombra se repite a menudo en Cataratas; por ejemplo, mostrando los avances de grandes corporaciones actuales, como Monsanto, que si hoy se llevan el mundo por delante, en el futuro no saben qué hacer con el planeta que han dejado. (1)

Con un comienzo estimulante y arrollador, en el que ante cada nueva oración el lector consume vorazmente cada nueva hipótesis que plantea el autor acerca de este mundo decadente, hacia la mitad del libro la trama se pone en acción, la narración pasa a ser vertiginosa y la descripción de este nuevo mundo cesa. Ya no hay más que detalles aislados del nuevo orden y, en cambio, vemos cómo los personajes efectivamente se mueven ante una serie de aventuras trágicas y, a la vez, desopilantes. Unos tubos con un contenido radiactivo y misterioso llegan a las manos de nuestros (anti)héroes académicos y un asesinato en condiciones

confusas acelera la trama para que esta avance raudamente, durante una enorme cantidad de páginas que persiguen —uno creería— el entretenimiento del lector, pero que, a mi juicio, difícilmente lo obtienen. ¿Es porque yo, poco amigo de las «novelas de aventuras», no soy el lector ideal en el que está pensando autor? Es posible, pero también puede ser posible que el «lector ideal» de esta segunda parte fuera justamente uno que no esté dispuesto a leer esas primeras 200 páginas de descripción de un puñado de académicos narcisistas involucrados en un congreso en Cataratas con mil guiños al mundo académico.

En este claro desdoblamiento del libro en dos, una primera mitad se pretende «culta» y una segunda, «popular», y la mixtura parece una apuesta desmedida, sobre todo teniendo en cuenta el resultado final, con un libro de medio millar de páginas ofrecido a un lector modelo 2015 y ss., que a duras penas puede leer 10 páginas de corrido sin ser interrumpido por un mail, un WhatsApp, un aviso de Facebook, de Twitter, de Instagram, de Snapchat o por un impulso irrefrenable de consultar determinada cosa en Google, de escuchar una canción en Spotify o de ver un video en YouTube.

Más allá de esta sucesión de aventuras en la que no se hace más que ridiculizar una y otra vez la vanidad y la banalidad de cada uno de los personajes que se tienen en mucha estima a sí mismos —y tal vez en esta falta de empatía de la narración con los personajes esté la clave para comprender por qué se produce el desinterés en la historia de aventuras, donde al lector, influido por el autor, termina por darle lo mismo quién acaba vivo y quién muere—, la obra total de Vanoli resulta insoslayable en la narrativa argentina actual, no solo como el productor de un proyecto literario que no se parece en nada a la liviandad esperable a partir de sus títulos turísticos (además de Cataratas, publicó Varadero y Habana maravillosa [Tamarisco, 2009] y Pinamar [InterZona, 2010]), (2) sino también como editor de la nueva revista Crisis, que retoma a su émula revolucionaria de 1973-76 en el nombre, el formato y el estilo, con un barniz siglo XXI que en cada página y en cada oración se pregunta cómo se hace la revolución en la era actual, con el escepticismo y la ironía que solo el pertenecer y el conocer en detalle cada rincón de la sociedad en la que se está inmerso puede dar.

Cataratas, en su ambición, lo abarca todo, con plena consciencia de que se está describiendo un futuro absolutamente ficticio e improbable, pero a cada momento el autor parece hacernos una nota al pie que pregunta: «¿Tan improbable te suena que esto pase en el futuro, visto el estado de las cosas

hoy?».

La única apuesta que Vanoli no toma es la de arriesgar una nueva forma de lenguaje: casi no hay diálogos en la novela, y las voces de los protagonistas son siempre referidas por el narrador, que se escuda en su «neutralidad» para que su voz no aparezca como un vaticinio más entre tantos otros. Es probable que, al fin y al cabo, el sociólogo Vanoli se anime a dibujar un futuro posible para la sociedad, pero que le tema a predecir lo que nadie —ni siquiera Anthony Burgess en La naranja mecánica— pudo del porvenir: las variantes del lenguaje con el paso del tiempo.

UN FRAGMENTO DE CATARATAS:

Luego del abrazo, Gustavo Ramus se separó de Marcos Osatinsky y se lo quedó mirando. Del hombro de Gustavo Ramus colgaba un morral de arpillera con guardas simétricas de colores fosforescentes y dibujos de vicuñas. Su nariz sostenía anteojos ovalados estilo Antonio Gramsci y la parte superior de su oreja portaba dos piercings plateados, uno un poco más grande que el otro. Sonrieron, y mientras lo hacían, Marcos Osatinsky pensó que era una de las pocas veces que había registrado en los ojos de Gustavo Ramus algo similar a la humanidad. Tras haber subido por la larga rampa mecánica con el mecanismo roto, los investigadores traspasaron el filtro de reconocimiento ocular de la policía y caminaron hacia las plataformas. En las confiterías algunas personas cenaban y otras merendaban. Café con leche y medialunas atrapadas bajo luces halógenas. Sándwiches de milanesa con lechuga casi blanca y tomates con hormonas de frutilla, de bordes carmesí, surcados por rayos láser de salsa de queso Benidorm. Marco Osatinsky recordó su dieta.

(Vanoli, 2015: pp. 62-63)

▪

1. En este caso, Vanoli tuvo mala suerte con la empresa que eligió: Cataratas es anterior a la venta de Monsanto, adquirida por el Grupo Bayer y cuyo nombre de marca desaparecerá en breve.

2. En 2017 publicó también Pyongyang (PRH), que si bien no es turística, es una ciudad.

UN CEMENTERIO PERFECTO (2016)

DE FEDERICO FALCO

LA INQUIETANTE CALMA DEL PUEBLO

Federico Falco fue seleccionado por la edición en español de la revista británica Granta como uno de los «22 mejores narradores jóvenes en español» en el año 2010. (1) Es conveniente sacarnos de encima rápido este comentario, porque parecería estar prohibido hablar de Falco sin mencionar este hito en su carrera, como si sus libros necesitasen de la consagración internacional para poder decir que son «buenos», como si no bastase con leerlos para descubrirlo por uno mismo. Es realmente muy sencillo encontrar en pocas páginas una importante serie de razones para decir que Federico Falco es un buen escritor, que está haciendo un proyecto literario digno de ser leído y reconocido.

Oriundo de General Cabrera, Córdoba, tal vez su primer mérito dentro de la narrativa argentina actual sea ese, el haber nacido en un lugar distinto de Buenos Aires, el no haber circulado por las calles de Palermo en su juventud, el no escribir para un mundillo literario con epicentro en Puan. No es el único, claro: aquí, sin ir más lejos, han aparecido ya la entrerriana Selva Almada y los patagónicos Gonzalo Álvarez Guerrero y Florencia Werchowsky, por citar algunos ejemplos. Pero en este caso me voy a referir Falco como representante de un movimiento literario importante de la provincia mediterránea que funciona en paralelo al de Buenos Aires, sin sentirse «una literatura menor» y a la vez, sin medirse según la vara porteña. Entre sus representantes se cuentan el propio Falco, Luciano Lamberti, Eugenia Almeida, Natalia Ferreyra y Bob Chow, por nombrar a algunos, y se podría incluir al chaqueño Carlos Busqued, que sitúa su ya famosa novela Bajo este sol tremendo (Anagrama, 2009) a mitad de camino entre ambas provincias.

Un cementerio perfecto es un libro que reúne cinco cuentos «de provincia», y más que «de provincia», «de pueblo». Esto se descubre en la trama, con locaciones en pueblos de las sierras, pero sobre todo en el tono de la narración, a través de las voces de los personajes, de la pausa y la calma con que se describen los detalles, de las conversaciones de pocas palabras, los problemas que aquejan a quienes aparecen en cada una de las historias, que son distintos a los de las grandes ciudades. No hay costumbrismo en los relatos de Falco, ni tampoco condescendencia, sino más bien todo lo contrario: lo que sucede en las historias inquieta, estremece, aunque el tono nunca es grandilocuente, oscila entre la serenidad y la parsimonia y algunos mínimos destellos de sorpresa, que funcionan como pequeños signos de exclamación que el lector debe ir descubriendo a medida que avanzan los relatos.

Las tramas son simples: un hombre que abandonó a su esposa y al pueblo y que vive solo, en la sierra; una púber enamorada de un mormón, a quien persigue por todo el pueblo; un ingeniero que llega a un pueblo convocado por el intendente local para construir un «cementerio perfecto» para enterrar a su padre, de 104 años; un hombre que está por perder su casa y su bosque de pinos, lo que lo obliga a intentar casar a su hija; una historia japonesa con una viuda observando todo desde su casa. Lo que no es simple es la construcción de cada una de esas historias, en las que proliferan los detalles, las imágenes elaboradas, la terminología específica, el uso de sinónimos y, sobre todo, los silencios. Siempre que se habla de escribir, uno imagina un trabajo «artesanal», pero al leer a Falco uno puede comprender todas las dimensiones de ese término, se puede imaginar al autor yendo a consultar una enciclopedia botánica para hablar del árbol o la flor correcta, se puede intuir su mirada evaluando un terreno yermo en el que podría elevarse el cementerio que dibuja con palabras.

En el medio de la calma que transmite la naturaleza, lo inquietante. Insisto: estos no son relatos de provincia, esto no es costumbrismo alla Güiraldes y su Don Segundo Sombra. Ya había quedado demostrado en su nouvelle Cielos de Córdoba (ed. Nudista, 2011), donde un chico de 12 años comenzaba a experimentar su despertar sexual en todos los modos posibles, mientras su madre agonizaba y su padre perdía cualquier tipo de cordura. Casi como una continuación (¿o una perfección?) de ese relato, en Un cementerio aparece el cuento largo «Silvi y la noche oscura». Aquí lo que se narra es el paso de una niña de mamá, devota de Dios, a una adolescente calenturienta, que avanza rauda y torpemente en busca de su amado Steve, otro jovencito con el que sueña realizar todo lo que el sexo promete, aunque no sepa muy bien qué sea eso. En

su desarrollo, Silvi procede del mismo modo inocente y a la vez bestial con el que procedía el Tino de Cielos de Córdoba: son dos personajes construidos con una delicadeza que los exhibe permanentemente mintiendo, buscando placeres ocultos que desconocen, intentando crecer a ciegas, sin entender muy bien cómo se hace, apañados ambos por narradores que no se meten en el relato, que felizmente no opinan y que ni siquiera introducen guiones de diálogo, no por «disruptivos», sino porque verdaderamente no hacen falta, porque las frases son siempre tan cortas y tan bien dichas que no es necesario incluir modalizadores ni comentarios acerca de la voz de los personajes.

Entre «Silvi y la noche oscura», «Un cementerio perfecto» y «La actividad forestal» hay material suficiente para elaborar un ensayo sobre lo no dicho, sobre la sutileza de la narración. Sin caer en simbolismos, Falco abre un mundo de significaciones, porque nunca cierra las posibles lecturas, no define ni las situaciones ni a los personajes, sino que los deja actuar libremente, permitiendo al lector vivir la situación de lectura casi como si estuviese respirando el aire de pueblo que respiran los propios personajes.

UN FRAGMENTO DE UN CEMENTERIO PERFECTO:

¿Te acordás todo lo que hacía yo allá en el pinar?, decía entonces el viejo Wutrich. Los repiques, el desramado, desmalezar en invierno, controlar los incendios en verano.

Mabel se miraba las uñas, con los dientes se mordía un pellejito.

¿Y te acordás la vez que se metieron esos cazadores cerca del arroyo y prendieron fuego?, decía el viejo Wutrich. Menos mal que vos viste el humo. Lo apagamos justo antes de que empezara a correr, si no yo no sé qué hubiera sido. ¿Y te acordás la vez que se nos perdió la cabrita morena y subimos a lo más alto a ver si la encontrábamos y nos agarró la noche cerca del filo?

Me acuerdo, yo era chica, decía Mabel.

¿Te acordás cuando íbamos a vender los zapallos al pueblo y se nos rompió la bolsa y los zapallos salieron a los saltos, justo en la bajada de Stucky, y vos corriste a juntarlos y yo te gritaba ¡atenta al precipicio, Mabel, atenta al precipicio!?

Mabel sonreía.

Mirá que hemos hecho cosas juntos nosotros dos, decía entonces el viejo Wutrich y con la mano palmeaba a Mabel en el hombro.

Mirá que hemos hecho cosas juntos, volvía a decir y se quedaba callado.

¿Fue con vos que plantamos los pinos?, preguntaba después de un rato.

No, papá.

Tirábamos un alambre y donde caía la marca, había que hacer el agujero y ahí iba un pino. Si tocaba piedra o pendiente muy pronunciada, se saltaba la marca y se seguía, siempre bien en hilera. ¿No fue con vos que lo hicimos?

No, papá. Eso fue mucho antes de que yo naciera.

El viejo Wutrich asentía y se quedaba mirando las vetas blancas en el linóleo del piso.

Cuatrocientos cincuenta mil pinos, decía. Los llevábamos de a caballo. Y después, todos estos años.

Está bien, papá, le respondía Mabel. No pienses en eso. ¿Usaste la pileta? ¿Fuiste al cine a ver alguna película por lo menos?

Fui una vez, pero no se escuchaba nada. Después fui de nuevo y habían suspendido la función.

¿Y a la pileta no te metiste?

No, todavía no.

¿Por qué?

El viejo Wutrich se encogía de hombros.

Todos esos pinos ahí arriba, decía, creciendo tan lentos que uno ni siquiera podía darse cuenta.

(Del cuento «La actividad forestal», Falco, 2016: pp. 140-141)

▪

1. La lista incluye a otros argentinos, como Oliverio Coelho, Matías Néspolo, Andrés Neuman, Lucía Puenzo, Samantha Schweblin, Patricio Pron y Pola Oloixarac. De más está decir que, como toda lista, es arbitraria, ecléctica y dispareja. Lo raro es que Falco parece ser el único que es mencionado siempre con el rótulo de ganador de este premio…

EL AZUL DE LAS ABEJAS (2014)

DE LAURA ALCOBA

LITERATURA ARGENTINA ESCRITA EN FRANCÉS

Laura Alcoba es argentina y escribe en francés. Hay una larga tradición de escritores argentinos que viven o vivieron en el exterior, pero son muy pocos los que resignaron su lengua materna para producir sus obras. (1) No es un detalle menor que escriba en su lengua de adopción, y eso se explica (se justifica) en su tercera novela, El azul de las abejas, que es la que me propongo analizar aquí. Sin llegar a ser una «literatura del yo», (2) hay en la literatura de Alcoba una voluntad consciente de elaborar su pasado, de restablecerlo por medio de la palabra escrita. Cada historia que narra es a la vez una pieza literaria y una confesión, o, como ella dice en el prólogo de su exitosísimo libro debut, La casa de los conejos (Edhasa, 2008), una forma de poder olvidar («si al fin hago este esfuerzo de memoria […] no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco»).

El azul de las abejas comienza con las dificultades de una niña para aprender una lengua de pronunciación compleja, que retiene sonidos y parece no querer liberarlos; es una lengua que le cuesta, que le genera un desgaste físico a esa nena de 10 años que practica nuevas vocales en la casa de sus abuelos en La Plata. Y sin embargo no claudica, no abandona los estudios porque la lengua francesa se muestra en El azul como un medio de ingreso a una nueva vida, un reencuentro con su mamá, a quien no ve desde hace años, y que la espera en París para comenzar a vivir la vida del manual de lectura de francés, en el que los perros se llaman «Médor» y los gatos, «Minet».

Los lectores de La casa de los conejos podrán reconocer en un instante a la niña que estudia francés: es Laura, la misma que durante 1975 y 1976 vivió en la clandestinidad junto con su madre en un lugar desconocido de La Plata, en una casa que de fachada criaba conejos y que, detrás, tenía la imprenta clandestina de Montoneros (huelga señalar las similitudes entre las biografías de Laura-personaje y Laura-autora). La masacre ya pasó, la madre huyó a París, el padre siguió en la cárcel, y la nena espera seguir los pasos de su progenitora, pero la salida de Argentina se demora y se demora. La lengua francesa aparece como anhelo de libertad, como la salida de la clandestinidad también para la niña.

El proceso de formación de la voz narradora es complejo, porque por un lado se usa un punto de vista infantil —el de la niña Laura—, lleno de dudas sobre su viaje, relatando sus días en París con su mirada inocente y tierna en torno a las relaciones y el aprendizaje, con referencias a un «hoy» que es el de la niñez, mientras por otro, toda la narración está plagada de palabras propias de un adulto («voz meliflua», «órbita del ojo», «mollera», «timorato», «sollozo» e incluso «madre» en lugar de «mamá»), con más de una referencia a un «hoy» de la vida adulta («Todavía hoy lo recuerdo» es una expresión que se repite). Esta mixtura de puntos de vista puede aparecer como un error —de la autora, o hasta del traductor, Leopoldo Brizuela—, pero también puede ser interpretado como un encuentro permanente entre la niña que mira y la escritora que narra, y cómo esas dos figuras están atravesadas por un francés que dominan más por la escritura que por la oralidad infantil.

Además de la centralidad de la lengua francesa como refugio para reinterpretar un pasado tortuoso, es interesante ver la nueva vida de la niña parisina y de los exrevolucionarios devenidos en clases trabajadoras y/o en refugiados europeos: poco queda del ideal libertario, y el espíritu de lucha de los años 70 se diluye apenas comienzan los 80, preocupados por ser padres, por la ropa que se viste, por detalles de decoración en la casa burguesa de clase media-baja. Todo el tiempo queda un resabio, una risa amarga en la literatura de Alcoba, que narra con ternura y sutileza la epopeya de esos jóvenes revolucionarios que ella, hoy, parece ver con cierta condescendencia, como chicos rebeldes y un poco desubicados en su tiempo y su accionar.

En las cartas que cruza con su papá, aún encerrado en la misma prisión en la que estaba en el libro anterior, se habla de literatura, o más que de literatura, de libros: leen lo mismo, él en castellano y ella en francés. En ese diálogo sordo, donde es más importante la carta como material de comunicación entre padre e

hija que como contenido, se cifra la diferencia y la aceptación de la niña a un desarraigo y a un nuevo arraigo. Con su propio padre ya no leen el mismo idioma, ya no comparten la lengua materna; para ella, la lengua de la literatura es ahora la lengua francesa, y así narra, desde un punto de vista infantil pero con un lenguaje adulto, natural pero a la vez extranjero, que ni siquiera traduce ella misma pese a ser traductora. En francés —y para un público francés, al que hay que explicarle qué es «Boca Juniors»— Alcoba puede recordar Argentina y cómo ella misma poco a poco se fue haciendo una mujer francesa.

UN FRAGMENTO DE EL AZUL DE LAS ABEJAS:

Una mañana Raquel y Fernando desembarcaron en el barrio de la Voie Verte, en un auto muy blanco y lleno de regalos. Son dos amigos de mamá que se refugiaron en Suecia, argentinos también, antiguos guerrilleros, como mis padres y Amalia, que también los conoce. Han debido hacer un largo viaje para llegar hasta aquí; si hasta parece que con su auto debieron subirse a un barco… salieron de Estocolmo dos semanas atrás. Antes de llegar aquí han hecho varias escalas en casas de otros argentinos, en Alemania, en Leverkusen, y también en el norte de Francia, por el lado de Amiens. Casi un tour del exilio.

Ya los había visto en la Argentina, hacía mucho tiempo, no recuerdo muy bien dónde ni cuándo exactamente. Pero lo que he olvidado por completo son los nombres con que los conocí. Porque en aquellos tiempos de clandestinidad deben de haberse llamado de otra manera, claro. Como todos los demás, habrán llevado nombres de guerra transitorios, Paco y Rita, Pepe y Mabel, Oscar y Jimena, vaya uno a saber. Habría podido preguntarle a mi mamá, que aún debe de acordarse, cómo no, pero qué importan ya los nombres del pasado. A veces llego a pensar que no quiero acordarme; estamos al otro lado del océano, y es lógico que los nombres antiguos hayan quedado allá. En todo caso sus caras son las de siempre, y las reconocí, y también la sonrisa con que Raquel gritó mientras abría la puerta de su auto reluciente: ¡Al fin llegamos!

Ellos tampoco me habían olvidado: no bien me vio, Raquel empezó a acariciarme el pelo y a exclamar: ¡Cómo creciste! Lo que se dice siempre a los

chicos. Y sí, hace tres años ya, dijo mi madre. ¡Tres años! Sí, tres años, repitieron Fernando y Raquel a su turno. ¡Dios mío! Y nadie dijo nada más; eso era suficiente, todos teníamos de pronto un nudo en la garganta.

Ya lo sabemos y ellos también. Inútil decir más. Estocolmo, Amiens, Leverkusen y la Voie Verte: todo es consecuencia de lo que pasó allá lejos. Y eso mismo nos reunía también ahí, junto a ese arenero, en el Blanc-Mesnil. Todo parecía absurdo, de repente. ¿Dérisoire? [Nota del traductor: «irrisorio»]. Esa fue la palabra que me surgió de pronto, aunque no estaba segura de saber qué significaba. Y por un instante al menos el mundo quedó atrás, la escena se congeló… de golpe todos volvimos a estar un poco allá, un poco en aquella época, como suele decirse. Angustias, miedos, imágenes diferentes deben de haber surgido en nuestras mentes, pero ninguno los mencionó. Y nadie los nombrará, nunca, aunque los sepamos diferentes pero a la vez comunes, porque así es el exilio, no hay por qué decir más. Basta y sobra quedarse un momento en silencio, junto a un arenero en el cual, aquí y allí, brillan todavía unos charquitos de escarcha. Muy pequeños ya, sí: es temprano, hace frío, pero el invierno ya se ha alejado, los canteros muy blancos parecen fuera de estación.

(Alcoba, 2014: pp. 76-78)

▪

1. El caso más reconocido es el de Copi, que escribió casi toda su obra en francés. Antes hablé sobre Patricio Pron, que si bien escribe en español, no lo hace en su variante rioplatense (es oriundo de Rosario, donde se usa esta variante), sino en un impostado «español neutro». Además, este artículo fue redactado antes de que Hernán Díaz (o «Hernan Diaz», como figura en la portada de su libro) resultase finalista del Premio Pulitzer (2018) por su primera novela, In the distance (Coffee House Press, 2017), escrita en inglés. Su caso podría ser tomado como similar al de Alcoba, puesto que también es hijo de exiliados (Díaz creció en Suecia).

2. Toda literatura parte de un sujeto y de una experiencia vital; la mera

reconstrucción de un pasado personal no parece ser un elemento suficiente para considerarla en esa categoría, que aún no está del todo definida y que, en cualquier caso, no es mi intención abordar aquí.

FLORES DE UN SOLO DÍA (2002)

DE ANNA KAZUMI STAHL

LITERATURA IMPORTADA

No hay nada más lindo que tomar un infinito, delimitarlo, y luego explorar esos límites, tensarlos, mirar un poco por encima para ver qué hay del otro lado. Lo hice leyendo a Laura Alcoba en el artículo anterior y lo hago aquí, leyendo a la norteamericana hija de padre alemán y madre japonesa Anna Kazumi Stahl, considerando que su novela Flores de un solo día (2002) pertenece al corpus de literatura argentina, o al menos, a esa literatura de límites difusos, esos libros difíciles de guardar en las bibliotecas.

La particularidad de Stahl (a quien ya mencioné cuando hablé del libro Buenos Aires. La ciudad como un plano) es que un día de 1988 vino a la Argentina y se enamoró del país, y otro día de 1995 volvió para quedarse. Fue tan fuerte su arraigo que dos años después había publicado la colección de cuentos Catástrofes naturales para luego embarcarse en la escritura de la novela de largo aliento que nos ocupa, escritos ambos enteramente en un español rioplatense como el de cualquiera que haya nacido en Boedo, Castelar o Chivilcoy. (1) En una proeza inimaginable para quienes no somos hábiles con las lenguas extranjeras, esta mujer sin vínculos ni con la cultura hispanoparlante ni con la Argentina en particular logró una escritura sin fisuras, donde solo el nombre de la firma puede levantar sospechas por su origen, puesto que el texto da cuenta de una obra típicamente argentina (porteña): su descripción de Buenos Aires, de sus casas, de sus edificios, de sus barrios y de sus calles; sus expresiones indubitablemente porteñas; su conocimiento de la cultura popular y todos los sobreentendidos que subyacen, todo hace pensar que es una novela argentina como cualquier otra. O no.

En su trama, Flores de un solo día se revela como una novela que usa la historia personal de la autora solo en sus líneas más básicas: la protagonista es hija de una mujer japonesa, a mitad de camino entre diversas culturas, y los hechos tienen lugar primero en Buenos Aires y luego en Nueva Orleans, a la inversa del itinerario de Stahl. La primera diferencia con las obras de la narrativa argentina que vengo analizando hasta aquí es que la construcción de la trama ocupa un lugar preponderante, muy al estilo de la literatura norteamericana (y, sobre todo, del cine norteamericano). Flores de un solo día no se parece en nada al devenir y la reflexión permanente, a esa literatura del detalle y de los gestos que he mencionado para tantos libros, sino que apuesta a la complejidad de la historia, a los giros de un pasado que nunca se termina de ir y que modifica el presente tan calmo en el que todo comienza. Aimée está casada con el bonachón Fernando, y ambos viven en un departamento de Congreso junto a su madre japonesa, muda e híper calma, la estrella de la florería «Hanako», pues no solo es su nombre el que está en la marquesina, sino que es ella la que hace los arreglos florales más codiciados, los ikebanas. Hasta este punto, todo es descripción pausada y minuciosa, plena de olores y colores, con una envidiable paciencia para narrar, que hace que cada escena se pinte como un cuadro en la retina del lector (y con una variedad lingüística inimaginable para una persona que tiene al español como segunda lengua).

Luego llega una carta desde Nueva Orleans y todo se empieza a resquebrajar, incluyendo la novela. No es que la segunda parte sea peor que la primera o que tenga un tono distinto; el problema es que Stahl está tan pendiente de construir un relato sin fisuras, en el que todo tenga una explicación racional y verosímil, que la obra muta de una novela libre de género a una suerte de thriller policial en el que hay buenos y malos y donde todo debe ser explicado con un giro en la historia, incluso cuando en algunos casos esos giros se ven venir desde cien páginas atrás. Además, en medio de las teorías, flashbacks y explicaciones de la historia, los diálogos comienzan a tomar un rol central, y estos no son el fuerte de la autora (es mucho más difícil de lo que se piensa escribir un buen diálogo), sumado a que a medida que avanza el relato comienza a incomodar la omnisciencia y el ascetismo del narrador, capaz de meterse en la cabeza de todos los personajes al mejor estilo de la novela decimonónica del siglo XIX.

En este punto debo hacer un alto y preguntarme por qué Flores de un solo día no encaja con la narrativa argentina que vengo leyendo; para ello, las hipótesis son dos, perfectamente combinables entre sí. Por un lado, su condición de extranjera tiene que pesar de algún modo al momento de querer inscribirla en una tradición

nacional en la que ella tiene pocos años; esto se dice no en forma peyorativa, sino como un mero hecho descriptivo: Stahl, a diferencia de los narradores actuales que estoy leyendo, no se formó a la sombra de Sarmiento, José Hernández, Borges, Bioy Casares, Cortázar, Puig, Aira y otros, sino que sus lecturas principales (o, al menos, las primeras) tuvieron que haber estado en otros lares, y si aceptamos la premisa de que toda escritura surge de lecturas previas, la presencia de Stahl como autora argentina es, al menos, forzada. Por otro lado, existe una realidad metodológica: cuando elegí leer narrativa argentina actual marqué un límite: el año 2000. Como dije al comienzo, esta elección fue arbitraria. Hoy, leyendo cosas publicadas en los últimos años y leyendo esta novela publicada hace casi veinte, puedo encontrar ciertas marcas que las diferencian largamente, y hasta sería lógico pensar que la literatura de Stahl y la de, digamos, Patricio Pron o Agostina Luz López, no forman parte del mismo período, y en un futuro probablemente vayan a ser estudiados como dos entidades distintas. Todavía no se habla de «los 2000» como se nombra a «los 80» o «los 90», como si esta década nunca hubiese terminado, como si no tuviese sus marcas específicas que la delimiten. (2) Este tema excede lo que venía a decir de Flores de un solo día, pero lo dejo planteado aquí para entender por qué esta novela ya es de otro tiempo, ya no podría ser llamada «nueva». Como todos los límites son difusos, también podría simplificar y decir que la novela fue publicada en 2002, pero que pertenece a «los 90», y hasta incluso, que es bien argentina, puesto que el eje temático principal circula en torno de qué es la identidad y cómo se vive con una identidad impostada, con una historia falsa. Ese es, sin dudas, el debate más rico que habilita Flores de un solo día, y ese es el camino que dejo abierto, invitando al potencial lector a transitarlo y a explorarlo.

UN FRAGMENTO DE FLORES DE UN SOLO DÍA:

La ventana del cuarto da a una vista sobre la ciudad: techos naranja y negros, cúpulas verdes, paredones revestidos de ladrillo. Ya no es tan temprano, y el sol cristalino de invierno ilumina el ambiente con luz blanca. Hanako trabaja rodeada de colores. Contra las paredes y sobre la larga mesada, se resaltan los

rojos y amarillos de las flores. Además, el piso, en declive hacia la rejilla en el centro, es un mosaico de pequeñas cerámicas en tintes suaves, multicolor. Aimée las encontró en el mercado de pulgas años atrás. Son de las más chicas, dos por dos, y traslúcidas. Van intercaladas: las rosa, naranja, verde pistacho, celeste, lila, y limón cremoso, más las blancas y algunas que son transparentes y resultan como hielitos. Los distintos matices se mezclan con los más elementales y terrestres.

(Stahl, 2002: pp. 19-20)

▪

1. Ella misma explicó esta adopción del idioma en una charla que dio para TEDxRíodelaPlata titulada «Las palabras y el silencio», que se encuentra fácilmente en YouTube.

2. Releyendo en 2019 esta idea, sospecho que va a quedar desactualizada. Si las décadas quedan marcadas, ante todo, por los procesos políticos, imagino que para Argentina, la década de los 2000 será la comprendida entre 2003 y 2015, coincidiendo con los años de gobierno de Néstor y Cristina Kirchner.

LA HABITACIÓN ALEMANA (2017)

DE CARLA MALIANDI

LAS NARRACIONES DEL ETERNO ESCAPE HACIA ADELANTE

Quien haya leído este libro en forma continuada podrá haber notado que soy un entusiasta del azar y de los caminos sinuosos por los que las lecturas me pueden llevar. Así fue como llegué a leer a Carla Maliandi sin saber nada sobre ella, excepto lo que aseguraba la contratapa de La habitación alemana y alguna que otra reseña: que es dramaturga, que esta es su primera novela y que nació en Venezuela en 1976, que fue criada en Alemania y que es de nacionalidad argentina; es decir, hija de exiliados. A priori, su historia de vida coincide en algunos puntos con la de Laura Alcoba: literatura de una hija de exiliados que se crio en el exterior.

La habitación alemana en principio explora ese tema —y esto también lo sabía antes de empezar a leer—, porque en el comienzo trata de una mujer argentina viajando sin motivo aparente a Heidelberg, el pequeño pueblo alemán en el que vivió sus primeros cinco años. Desde la primera página habla de su casa de la infancia llena de «filósofos latinoamericanos», de la ansiedad por aquel «viaje de vuelta a Argentina», en fin, de la vida de exiliados que se pudo ver en la novela de Alcoba o, en cine, en La culpa es de Fidel (La faute à Fidel!, Julie Gavras, 2006).

Sin embargo, al dar vuelta la página esa historia de exilio se ha olvidado, y todo lo domina la poderosa narrativa característica de la Alt Lit norteamericana o de Martín Rejtman que mencioné en otras reseñas, es decir: personajes que deambulan sin estar seguros de nada, completamente faltos de emoción; tramas

que cambian en cada oración; encuentros fortuitos; casi nula consciencia o sentido moral…

La trama: una mujer de unos 35 años llega al pueblo alemán donde vivió sus primeros años de vida. Llega escapando de Buenos Aires y de su ex, aunque nunca queda del todo claro qué era lo que hacía en Buenos Aires ni por qué se separó de su ahora ex. Llega con poco dinero y sin ningún plan, y se va a vivir a una pensión para estudiantes, haciéndose pasar por uno de ellos (todos son más jóvenes que ella y están anotados en algún curso de la universidad). La narradora (en primera persona y sin nombre) sale a desayunar y cuando vuelve, ya hay alguien que la está esperando: «Miguel Javier» (referido así, con los dos nombres), un tucumano que quiere hablar con ella por el solo hecho de ser una compatriota. Luego conoce a otra chica de la residencia, una japonesa de nombre «Shanice» (sí, ese es su nombre), que parece muy extrovertida y alegre pero que no lo será tanto. Bien hacia el comienzo nos enteramos también —junto con la narradora—, que vino embarazada desde Argentina.

No quiero caer en el pecado capital de este siglo, spoilear, pero la trama avanza en forma constante con nuevos personajes que van apareciendo y desapareciendo, con explicaciones del tipo «los japoneses son misteriosos, no hay que entender» que se repiten y con una extrañeza constante que, supongo, causará gracia a alguna clase de lector. (1) Lo único que permanece es la inexplicable voluntad de la narradora de quedarse en ese lugar, pese a que Miguel Javier —el miembro del CONICET que parece ser la única voz racional de la novela— le sugiere que lo más lógico sería regresar a Buenos Aires y a su vida, y acomodarse para tener a su hijo, tal vez informarle al padre…

Más allá de que entiendo que no estamos ante una novela «realista», o sí, que estamos en lo que Graciela Speranza definió como «realismo idiota» (no es despectivo; llama así a un realismo desprovisto de emoción, que describe el mundo cotidiano y su banalidad, como señalé para la literaturea de Rejtman —Speranza, 2006—), hay formas de narrar que tuvieron su valía al menos por su originalidad, pero a más de veinte años de la literatura de Rejtman —y con más de cien libros publicados por César Aira, más allá de que él hace algo distinto—, repetir la fórmula no parece ser una salida muy eficiente para contar la banalidad del mundo.

Es por ello que forzaré la lectura para atarla al tema que me interesó en un primer momento y ver qué cuenta Maliandi en La habitación alemana sobre la

condición de ser hijo de exiliados, aunque más no sea por omisión.

La narradora viaja hacia el mundo en el que vivieron sus padres recién escapados de la Argentina, cuando eran más jóvenes que ella y su madre estaba embarazada como ella. Luego aparece Mario, un excompañero de exilio, que se convierte en personaje central. Es decir, el exilio no aparece «oculto», e incluso se habla explícitamente de él: «Luego, siempre, recordaría esos años en Alemania como uno de los más felices en su vida», dice sobre su madre. Sin embargo, en el relato se evita ahondar en el tema; no hay reflexiones sobre el recuerdo o el olvido, sobre el tiempo pasado allí, sobre la vida de sus padres, solo un puñado de comentarios aislados. Nadie sabe que está en Alemania, en ese no-lugar, y ella se pregunta cuánto tiempo más puede pasar así, «desaparecida» de todo el resto. Vivir en la pensión es «como no estar en ningún lado, como estar sola pero con mucha gente» describe la narradora, y entendemos que lo que está haciendo va un poco más allá de la práctica millennial de «dejarlo todo y viajar». Puede que su mirada sobre el mundo sea «idiota» en el sentido de que lo observa desde su más llana simplicidad, sin significaciones ulteriores, pero no deja de resonar en toda la novela ese escape hacia el pasado emulando la historia de sus padres, y en especial, de su madre, que también estuvo en ese pueblo al que no pertenecía, detenida en el tiempo y sin saber qué hacer, con la única certeza de que el tiempo avanzaba porque su panza crecía.

La mirada que Maliandi ofrece sobre el conflicto es lateral, centrada sobre todo en lo no dicho, en lo insinuado permanentemente por el espacio que envuelve a la protagonista y esa sensación de amargura tras haber desaparecido de Buenos Aires sin más, de un día para el otro, con miedo a abrir sus correos para enterarse de cosas que no se quiere enterar.

La habitación alemana lejos está de ser una fábula o una alegoría, pero entre tanto avance de trama sin destino, entre tanto supuesto humor amargo, a algunos más nos vale buscar algún tipo de raciocinio que le dé espesor a este relato que si no, sería apenas una copia de cualquier otra obra de Rejtman.

UN FRAGMENTO DE LA HABITACIÓN

ALEMANA:

Cuando termina su clasificación la señora Takahashi está exhausta pero su rostro ha cambiado, se la ve más joven y vital. Hemos puesto todo en cajas y ahora se supone que debo llevar todo eso a mi habitación. Ella dice que irá a su hotel a descansar un rato y que me pasará a buscar a la tarde para tomar el té. No sé cómo agradecer este enorme regalo, me siento rara, un poco incómoda. La señora Takahashi sonríe y me dice que lo que no quiera guardar lo regale o lo tire y se va dando pasos cortitos y apurados. Golpeo la puerta del tucumano para pedirle que me ayude a cargar las cajas. Me abre con un libro en la mano y un lápiz en la boca, sigue vestido con el traje pero está descalzo. Me dice que lo espere, que ahora viene. Unos minutos después sale de la habitación con el pelo mojado peinado hacia atrás, se puso zapatillas y se lo ve contento. Corre por el pasillo delante de mí como un chico que va a buscar los regalos que dejaron los reyes magos cuando todos dormíamos.

(Maliandi, 2017: p.55)

▪

1. Esto efectivamente sucedió así: el libro ya fue reimpreso y se vendieron los derechos de traducción al inglés, francés y alemán, según informa su editorial. No solo eso: en el programa Bibliómanos (TV Pública, conducido por Eugenia Zicavo y Maximiliano Tomás) emitido el 1º de diciembre de 2018 este libro ganó una contienda entre diez libros de «Nueva Narrativa Argentina»; si bien es un juego, demuestra que el libro tuvo gran éxito de público y crítica.

ESTAMOS UNIDAS (2015)

DE MARINA MARIASCH

ALT LIT NOVENTOSA Y DE LA BUENA

«Estamos unidas» es un juego de palabras con «Estados Unidos», país al que la hermana de la narradora se va a pasar una temporada a fines de 1989. Estados Unidos es también el lugar-faro de Argentina en la década del 90 que atravesará el libro. Además, «estamos unidas» hace alusión al lazo que une a las dos hermanas. Y también, al que une al resto de la familia, es decir, a su madre y a su abuela. El título es, entonces, un anticipo del estilo de Marina Mariasch: en dos palabras sencillas se condensan múltiples significaciones, y sobre todo, mucho cinismo e ironía. Porque Estados Unidos no es la panacea que aparece en las películas que retratan Nueva York y Los Ángeles («En esta casa el queso es naranja y en fetas, parece goma eva», escribe la hermana en una carta, y suena a síntesis de lo artificial que rodea su vida inmersa en el sueño americano). Y porque el «estar unidas» es estar solas, la hermana y ella, adolescentes, hijas de un padre que no ha desaparecido en los 70 pero que se ha borrado de la mano de su secretaria años después, y de una madre que funciona como eje de una tríada en la que la protección, el interés y el cuidado por sus hijas brilla por su ausencia, demasiado amargada por el abandono del marido, demasiado preocupada por sus novios jóvenes y estacionales, por sus pastillas, por su bronceado y, sobre todo, por simular cumplir con el «deber ser», esto es, «ser una buena madre» (a los ojos de quienes la miran, incluyendo a sus propias hijas).

Todo esto y más es Estamos unidas, un libelo poético sobre la familia, sobre la maternidad y la fraternidad, sobre los 90 y la cultura de la apariencia, un cross de derecha a la mandíbula, como nos gusta decir para citar a Roberto Arlt. La prosa

tiene tal potencia que las oraciones cortas e inconexas entre sí alcanzan para lograr este efecto. Casi no hay conectores lógicos, tan segura de que el lector será capaz de unir las esquirlas que su literatura-bomba riega en brevísimas 75 páginas.

Mariasch es, ante todo, poeta, y eso se nota. Estamos unidas, mucho más que una novela parece un extenso poema narrativo en prosa. Tiene todas las características de la Alt Lit que referí en otros comentarios, pero es mucho más que eso, porque en su apatía, su desorden, su brevedad, su incoherencia y su destajo siempre está diciendo algo. Cada capítulo se refiere a un tema de su adolescencia y lo desarrolla en narraciones breves, con un tono mordaz que esquiva la grandilocuencia pero que se vale de sutiles mensajes que va desperdigando como minas que explotan sin que uno las haya visto antes. Por ejemplo, cuando habla de Yesi, «la chica que ayuda en casa, como decían», dice que «era buena. Robaba, pero poco». La distancia que pone entre las clases se vuelve un abismo cuando menciona que robaba vestidos de fiesta usados una sola vez. Cuando Yesi vuelve arrepentida, la madre la perdona porque ella «no quería la ropa usada». No existe ningún tipo de atenuante ni condescendencia para esa madre que tenía libros de Marx y que después los quemó para cambiar por «libros chinos» (Mao), que salía con hombres solo por sexo o por status, pero que tuvo que dejar a un novio cuando cuestionó el número de desaparecidos, que dice que se muere de miedo viendo a su hija en una moto «pero que no era verdad», según el decir de su propia hija: todo lo que hace la madre es colocarse caretas, ver qué imagen proyecta de sí misma ante los demás.

Las críticas a la madre abundan en el libro, pero no se percibe enojo hacia ella, porque la engloba dentro de un clima de época, parte de un mundillo de padres progres que luego de la lucha armada que protagonizaron sus pares o ellos mismos pocos años atrás quedaron en un limbo en el que no es claro qué es o qué significa «ser de izquierda»: en ese mundo parece compatible leer a Marx en viajes a Estados Unidos para abrir cuentas en el extranjero o tener como horizonte de expectativas en la educación de sus hijas tanto que lean a los autores rusos como que sean flacas y que estén bronceadas.

La narradora es amiga de los hijos de estos padres, y todos parecen estar transitando el mismo camino difuso, a punto de ingresar en un «futuro negro», como dice al comienzo, sin estar enterados aún de que esto está por suceder. En el capítulo 3 organizan una fiesta con su hermana, e invitan a sus amigos, también progres. Ellos protagonizan una emulación barata de películas que

vieron cuando eran niños, como The Wall o La naranja mecánica, y rompen todo, en un gesto iconoclasta y revolucionario que confunde, porque son los ricos rebelándose en una casa de ricos, como una revolución de cotillón. «La noche de la fiesta en casa tardamos en reaccionar porque no sabíamos bien de qué lado estábamos», dice la narradora, en este magma de confusión al que a las dudas propias de la adolescencia debe sumarles la de sus padres y la de un país convulsionado por el cambio cultural que está viviendo («parece alguien de otra década, una desaparecida», menciona al pasar, siempre sugerente y provocativa).

Todo el libro habla de un cambio de época, tanto a nivel personal como dentro de la sociedad en la que está inmersa. Brasil, por ejemplo, ahora es un destino para vacaciones en verano y «para disfrutar», cuando ayer nomás ir a Brasil significaba ir en invierno a ver a los amigos exiliados de los padres. A nivel personal, el cambio se da en el paso del tren fantasma y de los juegos en el Ital Park a las noches de boliche, el autoconocimiento y el sexo, que aparece en los capítulos finales, quizá un poco más esquemáticos y previsibles que los primeros.

El cruce entre el entorno y el ser interior se puede rastrear en las múltiples referencias a los trastornos alimenticios de la narradora, que no están tematizados ni dramatizados; solo están ahí. El símbolo del fin de la niñez y del fin de los 80 es el cierre definitivo del Ital Park. «¿A dónde van los esqueletos de las montañas rusas cuando los parques de diversiones cierran?» es la pregunta que da inicio a la novela, y esta estructura todo el relato en ese misterio por saber qué pasa con los restos de lo que fue ahora que el futuro ya llegó.

UN FRAGMENTO DE ESTAMOS UNIDAS:

Ese día en lo de mamá festejábamos su cumpleaños, y nos reíamos como tontas y locas. Nos acordábamos del viaje a California, cuando yo tenía aparatos fijos y mi abuela todavía no era ese ser abiótico que fue después. Era una persona, con nombre, pasaporte, y cuentas en el exterior para las que se requería su propia firma.

La abuela hablaba de plata en una lengua milenaria de Europa central que había llegado por los judíos al continente americano. O en una especie de lunfardo de esa lengua. A los dólares les decía lokshen —la pasta—, o grines, para que la señora que trabajaba en su casa no entendiera. La señora que trabajaba en su casa era una especie de alter ego de ella pero santiagueña. Tenía los huesos finos y los modales delicados de cualquier señora de avenida Alvear, después de tantos años compartidos. La señora que trabajaba entendía perfecto cuando hablaban de dólares, en cualquier idioma, sabía dónde estaban, y sobrevivió a mi abuela en el piso regio que daba a la plaza.

No entendía bien para qué viajábamos, se trataba de algo así como una transferencia de dinero. El nombre del banco Hapoalim, con base en Israel, me hacía pensar en el Sapolán, una crema que nos ponían cuando el sol calcinaba. Por su mal manejo del inglés llevó a mi madre. La abuela ya era viuda y siempre había dependido de su marido para los negocios. Mi mamá nos coló a nosotras. Necesitaba que conociéramos más mundo. Era parte del horizonte básico de aspiraciones de clase. Viajes y comidas exóticas. Lectura de los rusos y más de dos idiomas. Título universitario, sensibilidad artística, conocimiento intelectual. Era una falsa ecuación, el amor asegurado venía de todas esas cosas.

(Mariasch, 2015: pp. 37-38)

DÓNDE ENTERRÉ A FABIANA ORQUERA (2013)

DE CRISTIAN PERFUMO

UN PATAGÓNICO QUE PREDICA EN EL DESIERTO

La autopublicación es el medio por el cual la mayoría de los escritores (argentinos y del mundo) editan sus propios libros, pagando tiradas de cincuenta, cien o quinientos ejemplares para ver a qué familiar o amigo se los pueden vender después. Es un mundo arduo, donde no hay editores ni editoriales (o las hay, pero no se involucran con el contenido de lo que publican) y, por ende, no existe una validación del autor a través de un proceso de selección que se realiza ya sea por sus pergaminos, por temática (una colección de serie negra, por ejemplo), por calidad de la obra (elegida a través de un concurso o por los lectores de cada editorial) o por una combinación entre estos y otros factores. Estos autores autopublicados son la mayoría y son, a la vez, los que menos visibilidad tienen, porque pocos los reconocen como «escritores» y no tienen lo que se llamaría una «voz autorizada» en el ámbito de la literatura. Sin embargo, muchos de ellos forman pequeñas comunidades, se leen entre sí, y ahora, con la difusión que la web 3.0 habilita, tienen una enorme circulación en sitios de lectura digital como Amazon y BajaLibros, blogs y booktubers, todo un mundo paralelo que funciona sin interesarse por la élite literaria, y que posiblemente tenga más seguidores que esta.

En este caso voy a hablar sobre Dónde enterré a Fabiana Orquera, de Cristian Perfumo, un autor autopublicado con un alto número de ventas en Amazon de habla hispana. (1) Sin embargo, no llegué a él a través de sus libros digitales, sino de sus autoediciones en papel, que se encontraban a la venta en el kiosko

del aeropuerto de Comodoro Rivadavia, donde se venden también chicles, revistas, mates y productos regionales. Entre los tres libros que llevaba publicados al momento, elegí Dónde enterré a Fabiana Orquera, que prometía un policial entretenido.

El libro resultó ser un policial perfecto, sin una coma de más, donde todo tiene una justificación implacable, un motivo de estar allí, como en una prolija pieza de relojería. Una mujer desaparece por arte de magia de una casa en un campo de 20 mil hectáreas a 80 kilómetros de Puerto Deseado, en plena estepa patagónica. Su amante, candidato a intendente del pueblo, estaba en esa casa, pero jura no recordar nada: el casero lo encontró cubierto de sangre en el living de la casa principal, adonde nunca más se volvió a ver a Fabiana Orquera. Este relato es una historia del año 83, un caso que despertó el morbo, la curiosidad y los rumores de todo el pueblo durante casi tres décadas (en la ficción, claro está): Nahuel —narrador en primera persona, maestro de escuela, periodista del diario local— revive esta historia cuando se encuentra, en la misma casa en la que sucedió la desaparición, una confesión del asesino en clave de enigma para ir resolviendo. Este es el punto de partida para una aventura alla Dan Brown, en la que la resolución de pequeños enigmas se hace fluida y constante, casi como un juego que lleva al protagonista de uno a otro lado, viajando entre la casa de campo, el pueblo de Puerto Deseado y el pueblo salinero abandonado de Cabo Blanco.

Más allá del policial —insisto: bien construido, con personajes sólidos y necesarios, con buenos diálogos, con interesantes resoluciones de los enigmas—, que a medida que avanza se torna más «negro» que «inglés» (incluye golpes, lesiones y nuevas muertes, abandonando por momentos la escuela de Conan Doyle para acercarse a las de Hammett y Chandler), la novela funciona sobre todo como un elogio al desierto. Pero no al «desierto» de arena, sol y camellos al que a veces nos remite la palabra, sino a un desierto argentino y patagónico, donde la aislación es la norma y las matitas de vegetación intermitentes y el pedregullo reemplazan la arena de nuestras fantasías; un desierto que nunca pudimos conquistar, lo que se demuestra en dos hechos: ni antes estaba desierto, ni ahora está poblado.

La sensación de soledad y vacío que alcanza a transmitir Perfumo en sus páginas bien valen todo el libro, de lectura ágil y llevadera, de esos «imposibles de dejar» que muy poco leí hasta aquí, pero que existen y siempre se disfrutan como un buen pasatiempo y un más que válido entretenimiento. Es cierto, Dónde

enterré a Fabiana Orquera probablemente no resulte revelador, un ejemplar para atesorar… pero tampoco pretende tal cosa, y eso es bueno entre tanto escritor que deposita en su libro la confianza de que con su obra logrará salvar al mundo. Nada de eso: nuestro autor patagónico escribe, según publica en su propia web, porque le gusta; sus historias no traen una verdad revelada, sino el esfuerzo de alguien que se da mucha maña para las tramas ingeniosas y los personajes adecuados, a quienes coloca en un marco majestuoso de pueblo y desierto que guarda en su retina desde su más tierna infancia en Puerto Deseado. Sin dudas es muchísimo más de lo que uno puede pedir al preguntar por algún autor local en una tienda de souvenirs, diarios y revistas de un aeropuerto.

UN FRAGMENTO DE DÓNDE ENTERRÉ A FABIANA ORQUERA:

Como cada año en esa época [las Fiestas], unos tablones apoyados sobre caballetes de madera duplicaban la longitud de la mesa de comedor. Los cuatro comensales se agrupaban en una punta. Carlucho Nievas estaba sentado en la cabecera, y a su derecha su esposa Dolores me hacía señas para que me apurara. Frente a ella, Valeria, la única hija del matrimonio, coqueteaba con su nuevo novio.

—Dale Nahuel, que se enfría —dijo Carlucho al verme aparecer en el comedor.

Me senté al lado de Dolores, justo enfrente del novio de Valeria.

—Perdón por darles de comer recalentado, pero esto no lo vamos a tirar —dijo Carlucho, señalando sobre la mesa una fuente en la que apenas cabía una paleta de cordero—. Sobró del asado que hicimos al mediodía para despedir a los últimos parientes.

—¿Qué dice, Carlos? Si me sirven esto en un restaurante y me cobran un ojo de la cara, dejo el otro de propina —dijo el novio de Valeria.

El comentario me pareció bastante pelotudo. Sin embargo, encontré normal que

el pibe aprovechase cualquier oportunidad de anotarse un punto con sus futuros suegros. Después de todo, había manejado trescientos cincuenta kilómetros, sesenta de ellos de ripio, desde Comodoro Rivadavia para conocer a los padres de Valeria.

—Los piropos guardalos para mi hija —respondió Carlucho, hundiendo un cuchillo de hoja ancha en la pata de cordero. […]

La conversación transcurrió casi todo el tiempo en torno a las preguntas que Pablo hacía a Carlucho sobre el funcionamiento del campo. Cuántas ovejas por hectárea, cuánta lana por oveja y los silencios entre medio para las multiplicaciones pertinentes. A la hora del postre —sobras de tiramisú y lemon pie—, Pablo ya tenía suficiente información para saber que con Valeria había que estar por amor. El único interés que tendría cabida en esa relación era el que se llevaba el banco.

(Perfumo, 2013: pp. 13-14)

▪

1. Pocos meses después de haber publicado esta reseña, Cristian Perfumo ganó el Premio Literario Amazon 2017 para libros en español por su novela El coleccionista de flechas. Si bien no es un premio que podría considerarse «prestigioso» en el mundo literario (al menos, no por ahora), le dio por primera vez visibilidad en medios importantes de habla hispana, y afianzó su éxito en este submundo de e-books. Según los newsletters que envía cada 2 o 3 meses a quienes están suscriptos, el haber ganado este premio le dio la seguridad económica suficiente como para vivir de escribir novelas, algo de lo que prácticamente ningún escritor argentino se puede ufanar. En 2018 fue uno de los diez finalistas del Premio Clarín Novela, con su obra Rescate gris, que terminó autopublicando en noviembre de ese año, y en 2019 firmó su primer contrato para publicar sus libros en uno de los sellos de PRH.

AGOSTO (2009)

DE ROMINA PAULA

#SOLTAR

Puede que Romina Paula sea la mejor representante de la narrativa argentina contemporánea según lo que he leído hasta aquí. No porque sea «la que mejor escribe» (¿cómo saberlo?), sino porque reúne la mayor cantidad de características que aúnan a los distintos textos de escritores argentinos jóvenes en la última época y, además, porque fue pionera. Desde la disruptiva novela ¿Vos me querés a mí? (Entropía, 2005) hasta hoy, la literatura de Paula (escritora, dramaturga, directora de teatro, actriz) se nutre de las voces del habla cotidiana, de los lugares comunes y de los problemas de todos los días, con las dificultades del lenguaje propias de la oralidad que proponen taras y reformulaciones en forma constante. Sus tres novelas (¿Vos me querés a mí?, Agosto y Acá todavía —Entropía, 2016—) son muy distintas a sus obras teatrales (1) y remiten constantemente a una oralidad que emula la de las señoras que se juntan a coser en el primer capítulo de La traición de Rita Hayworth, de Manuel Puig, aunque en otro tiempo y otro espacio. También es similar a Puig el trabajo sobre el fluir de la consciencia: los pensamientos llevan al narrador en primera persona de un lugar a otro. En la literatura de Romina Paula esto es tan intenso que los diálogos de la narradora con ella misma suelen ser más interesantes que los que sostiene con sus interlocutores, con quienes apenas comparte retazos de lo que se están diciendo realmente, una pantomima social que oculta todo lo que en el fondo no se dice, pero se sabe que está ahí (esto se puede ver en el fragmento que transcribo).

En Agosto, particularmente, la narradora le habla a una segunda persona que desde la primera línea está invocada y, a la vez, desmaterializada: «Algo como

que quieren esparcir tus cenizas; algo como que quieren esparcirte». El otro al que le habla Emilia (la narradora, nombrada por primera vez en la página 98) es el recuerdo de su mejor amiga de la infancia, Andrea, que murió por causas no referidas y que poco interesan en el relato. Lo importante sobre Andrea es que está y no está, que es la persona a la que está dirigida cada una de las palabras de la novela al mejor estilo de las viejas novelas epistolares, pero que también es esa inmaterialidad, esas cenizas que se van a esparcir hasta no ser nada («lo de las cenizas no duró más de tres segundos, eso quiere decir, el desvanecerse no duró más que eso. Uno dos tres y ya no se veía, ya no se podía reconocer ni una sola partícula de nada, de eso, la materia, vos»).

En este sentido, Agosto es sin dudas una novela sobre la muerte, sobre el peso que la muerte tiene cuando se vuelve tan real que ya ni cuerpo queda de la difunta, ni una lápida, y entonces se hace necesario escribirle para escribirla, para devolverle algo de materia a ese recuerdo. Justo antes de esparcir las cenizas de Andrea, la narradora dedica un capítulo a una familia en Inglaterra que se come a una integrante de su familia. Allí, tal como en la historia de un ratón que no se anima a matar en su departamento de Buenos Aires, la carne está presente, vuelve sucio y hediondo el relato. Su amiga, en cambio, no es más que un montoncito de cenizas, su gata que sigue en su casa como si nada hubiese pasado, su cuarto de adolescente intacto, sus recuerdos. Podría reformular, entonces, y decir que Agosto es una novela sobre el duelo, sobre lo que pasa después de la muerte. (2) Sobre el duelo por la muerte de su amiga y cómo se vive después de eso, pero sobre todo, un duelo por el fin de la infancia y el ingreso (tardío) en la adultez.

Emilia vive en Buenos Aires y emprende el regreso a Esquel, su ciudad natal, ante el llamado de los padres de Andrea, que la invitan para esparcir las cenizas de su hija. No hay grandes novedades en la trama de «novela de viaje»: se sube al micro en Retiro, pasa por Liniers y después de un viaje intentando mirar por la ventana, llega a Esquel (luego atravesará la estepa chubutense para llegar a Trelew y a Puerto Madryn). En Esquel se reencuentra con los padres y la hermana de Andrea, pero sobre todo, se reencuentra con su vida de antes de partir, como una pintura que se ha quedado detenida durante diez años. Salvo que su novio de aquel entonces hoy es padre. Y eso le mueve el piso. No porque lo ame, no porque haya sido una historia trunca, sino porque, como buena millennial que es, Emilia lo quiere todo, no soporta la posibilidad de no haber hecho la mejor elección posible, no quiere pagar el costo de oportunidad. En el fragmento que incluyo al final se puede ver claramente cómo sufre por pensar en

la (im)posibilidad de haber sido la madre de los hijos de su ex. Eso también es morir un poco, eso también requiere un proceso de duelo: el saber que hay opciones que ya se han descartado para siempre, como cuando en El juego de la vida se elige «estudiar» o «trabajar» y no se pueden volver atrás los casilleros una vez pasada esa etapa.

Esto parece ser algo muy propio de la juventud, del paso de la adolescencia a la adultez, pero a decir verdad, es más propio de la juventud de cierta época (esta) y de cierta clase social (media y alta); un tiempo y un caudal de dinero que permiten experimentar una adolescencia prolongada sin responsabilidades reales y que puede derivar en caminos múltiples, pero que siempre tiene un trasfondo de angustia por estar habitando un no-lugar, un sitio poco claro dentro del sistema, con una única misión que es la del «disfrute», algo que suena espectacular pero que no siempre se vive de forma tan sencilla (la «generación del disfrute» de la que hablé al analizar Que todo se detenga, de Gonzalo Unamuno). La narradora de Paula es neurótica, lo piensa todo, lo analiza todo, no se decide y posterga constantemente la toma de decisiones, incluso en el gesto más gráfico de colocar una barra (/) entre dos adjetivos o dos conectores, como si estuviese escribiendo un borrador.

Por otro lado, tal como toda esta generación de narradores herederos de Fogwill, las marcas culturales proliferan en Agosto a cada página: consumo de películas hollywoodenses berretas de los años 80 y 90, música anglo mainstream propia de la alguna vez llamada «Generación MTV», rock nacional años 90 (más Babasónicos y Soda Stereo que Los Redondos y Divididos) y un consumo hoy demasiado común, pero en ese entonces no tan habitual: series. Six Feet Under a la cabeza, y cierto «aroma a sitcom», con Friends, Seinfeld y Sex and the City como mayores estandartes (y, desde ya, Los Simpsons siempre de fondo).

Como sello distintivo, además de estos consumos culturales Paula agrega expresiones de todos los tiempos (en una entrevista dice, sugestiva: «colecciono palabras» —Méndez, 2016—): en un par de páginas seguidas se leen «me lo llevo puesto», «chupate esa mandarina», «mandarse a mudar», «dejar en banda» y «sin pena ni gloria», por ejemplo.

En esta combinación entre un registro oral propio de otros tiempos (pero que sigue vigente hoy) y los rasgos ya detallados de un consumo globalizado, en Agosto queda construido un texto armado de restos de discursos que oímos todos los días, mezclados con un fluir de la consciencia que nos hace viajar por todas

las opciones que un millennial analiza antes de inclinarse por una u otra opción (que nunca será la mejor, pues de cualquier modo estará dejando otra de lado, se habrá perdido la posibilidad de hacer eso otro que abandona para siempre, que deja morir).

Solo queda, entonces, «soltar», dejar ir aquello que se esfuma; o, en términos un poco más psicoanalíticos, hacer el duelo. Esa palabra, que hoy es tatuaje de muchos veinte-treintañeros, Romina Paula la usó en el 2009: «Quiero poder soltar Buenos Aires», dice Emilia cuando parte hacia Esquel, y «Sólo se trata de soltar» asegura hacia el final, cuando por fin logra llorar a la amiga difunta (y a su infancia enterrada; o, mejor, su infancia diluida en el aire).

UN FRAGMENTO DE AGOSTO:

Asume, creo, que a mí me encanta mi vida de mujer independiente en la Capital, vida que no cambiaría por nada, y estimo que es lo que yo me encargué de transmitirle desde que llegó, que es lo que le hice creer. Y cualquiera, hasta yo en un buen día, diría que es así, que no cambiaría mi simple y simpática vida en Buenos Aires por nada. Solo que ahora ya no estoy tan segura de eso. ¿Y qué si todas mis elecciones fueron siempre las equivocadas y yo tendría que haberme quedado con Julián? Entonces/En ese caso esos hijos, esos nenes, serían míos ahora. Qué horror. Hijos con otra. Está, entonces, eternamente ligado a otra persona, lo que nos lleva nuevamente a… ¿Con quién se casó? Ah, no, que no se casó, bah, que ahora sí, ahora sí que se había casado, pero después del nacimiento del hijo, de León. León parece que se llama, qué nombre bonito, qué nombre discreto. Muy Julián, lo debe haber elegido él. Ligado a otra persona, a otra mujer para siempre, qué espanto, qué horror. No, que la chica es una piba más chica, una pendeja de Trevelin, de familia de galeses, que estaba saliendo pero no hace mucho, y que la piba tenía dieciocho, que tenía dieciocho años cuando quedó embarazada y que decidieron tenerlo. Ella quería, ella acababa de salir del colegio, Mariela, Mariela se llama. Ahora tiene veintiuno.

(Paula, 2009: pp. 42-43)

▪

1. Para la diferenciación entre la oralidad en el teatro y la novela, es interesante la observación que hace la autora en una entrevista: «en teatro los diálogos no son tan coloquiales, incluso así fue la tendencia: al principio eran más coloquiales, ahora son más literarios y aparatosos. Está como cruzado.» (en Méndez, 2016).

2. Paula va a retomar el tema del duelo en Acá todavía, donde la narradora —ahora de nombre Andrea— asiste a la agonía y muerte de su padre.

LAS ISLAS (2012 [1998])

DE CARLOS GAMERRO

UN TONO PRECURSOR

Editado por primera vez en 1998, Las Islas, de Carlos Gamerro, no entraría en el corte que hice en el año 2000, pero voy a hacer una excepción, basado en la excusa de que leí la reedición con modificaciones de 2012. Además, desde lo literario, creo que hay sobrados motivos para pensar que Las Islas pertenece a una nueva oleada narrativa o, al menos, que podría figurar como una precursora al modo que funcionan literaturas como las de Puig, Fogwill, Aira, Piglia y Hebe Uhart, por señalar estilos literarios que fueron replicados con modificaciones durante estos últimos años, mucho más que los «pesados» clásicos argentinos como Borges, Sabato, Bioy, Arlt, Cortázar y Saer. Gamerro está a caballo entre lo viejo y lo nuevo: es parte de esa famosa generación de escritores jóvenes que cuenta con medio centenar de velitas en su torta, pero que aún no es considerado clásico, sino joven. De hecho Las Islas es su primera novela, y la mayor parte de su producción literaria fue publicada en los últimos quince años. Se trata de un libro de 600 páginas, muy poco amigable con las nuevas generaciones de lo instantáneo y lo fugaz, pero que tiene en su tono la clave para comprender por qué puede resultar tan actual a casi veinte años de su publicación (a diferencia, por ejemplo, de lo que dije antes sobre Anne Kazumi Stahl y su libro publicado en 2002).

Mordaz, irónico, cínico, hilarante, oscuro y a la vez, querible, el excombatiente y actual hacker Felipe Félix narra con una prosa cargada sus peripecias por la ciudad de Buenos Aires de 1992, sin poder huir del pasado que lo acecha, cuando tiritaba de frío en las Malvinas diez años atrás. Como en una buena novela negra, se mueve por el mundo al estilo de un ajedrecista, anticipando

jugadas y siendo emboscado una y otra vez por distintos personajes que casi siempre son enviados por el malvado villano Tamerlán, rey de la corporación que lidera. Él es quien convoca a Félix en primera instancia para poder encontrar a los testigos de un asesinato que cometió su hijo. Félix visita al señor Tamerlán sin muchas opciones de decir que no, y con ese clásico puntapié la rueda empieza a girar.

El cruce posible con algunas obras de la narrativa argentina post 2000 se da, como decía, en el tono. Los relatos intimistas característicos de esta nueva época muchas veces traen una buena dosis de sanguíneo enciclopedismo corrosivo, un «saberlo todo» que no sirve para nada, sin falsas ilusiones y sin eufemismos (sin el encanto cortazariano, podríamos decir, sin sueños de salvar el mundo). Este tono se puede identificar claramente en algunos de los autores que hemos leído aquí, como Patricio Pron, Gonzalo Unamuno o Marina Mariasch. Más parecido aun es un autor que leí pero sobre el que no escribí nada: Carlos Busqued, que en Bajo este sol tremendo (Anagrama, 2009) presenta personajes abúlicos y drogo-dependientes, carentes de cualquier tipo de ética y moral. Las Islas podría ser tomada como una precursora de esta literatura dentro del canon argentino, junto con Vivir afuera (Fogwill, 1996) como el otro gran hito de la roadmovie porteña de baja estofa (y ambos, desde ya, herederos de Roberto Arlt).

Más aún, la maldad que exudan los personajes que circulan en Las Islas y que con tanta divertida malicia retrata Gamerro en la voz de Félix, tiene mucho del tonito irónico que inunda la red social Twitter y que se plasma en algunos relatos nuevos de la televisión local, como Historia de un Clan (2015), El Marginal (2016) o Un gallo para Esculapio (2017; todos, producidos por Sebastián Ortega y Pablo Culell). De hecho, los villanos de cada serie (el «Arquímedes Puccio» que compone Alejandro Awada; el «Mario Borges» de Claudio Rissi y el «Antín» de Gerardo Romano, y el «Chelo Esculapio» de Luis Brandoni) producen la misma fascinación y el mismo rechazo que el que puede generar Fausto Tamerlán. Es un malvado poco habitual en nuestra literatura, porque es el malo malo, y sin embargo tiene una profundidad y un nivel de detalle en su maldad —exhibida en constantes monólogos llenos de verdades, grandilocuencias y locuras— que supera con creces al Astrólogo de Los siete locos.

Las Islas es un gran policial negro. Tiene todo para serlo: un buen misterio por resolver, un soberbio narrador, un investigador astuto y bien identificable, un malvado a quien vencer (aunque sea quien encarga la tarea); y además de eso,

el libro tiene dinámica, tiene potencia, tiene un relato bien construido y lleno de matices, tiene personajes secundarios hilarantes, tiene muy buenos diálogos y una buena descripción de escenarios.

Pero no es solo un cúmulo de destrezas de un autor con sobradas capacidades para desarrollar una literatura de género a la perfección. Las Islas es, además de eso, un libro con un tema, y una serie de disparadores o reflexiones sobre ese tema que, a más de 35 años de la Guerra de las Malvinas, siguen teniendo vigencia. Cuando apenas habían pasado 15, Gamerro (clase 62, un dato no menor) ya esbozaba algunas de las ideas que se iban despejando sobre cómo afecta transversalmente a un ser humano la experiencia de la guerra, sobre cómo fue volver al continente después de la batalla, sin miradas condescendientes, sin palabras vagas llenas de elogios para héroes que nadie reivindica, sin falsos tapujos. Lo que se ve en Las Islas —lo que se deja ver en Las Islas— es un montón de excombatientes que diez años después siguen encerrados en ese cúmulo de tierra y turba perdido en el océano, en el marco del comienzo de una década que intenta borrar con el codo lo que había pasado ayer nomás, con represores y exmilitantes de izquierda conviviendo en un mundo que hoy tiene que ser hermanado pero que ayer era irreconciliable. Se exhibe, en definitiva, la importancia de la Historia, aun cuando no hay ningún tipo de interés en evocarla. Una Historia con rugosidades, con matices, sin verdades únicas, y donde en la mayoría de los casos, el maridaje entre los opuestos se da con más asiduidad de lo que uno pensaría. «El espíritu [del pasado] sigue subiendo en la lluvia», diría quizá algún narrador de la nueva generación.

UN FRAGMENTO DE LAS ISLAS:

En uno de [los] extremos [de la habitación] se desplegaba una pequeña ciudad de monitores y pantallas de video, terminales de computadoras, centrales telefónicas y de fax, impresoras que cada tanto consumían murallas de papel continuo con cantos de cigarra. La otra mitad del gran arco estaba destinada a objetos más personales: un rebenque exquisitamente incrustado en plata labrada al estilo criollo; una bandeja de piedra negra llena de arena blanca rastrillada en formas sinuosas y armónicas alrededor de tres pequeñas rocas

grises; un bonsái de ombú muy bien logrado, excepto por las hojas, que eran casi de tamaño natural —todos los bonsáis de ombú fallan en eso—, asentado sobre una réplica asombrosamente fiel de la pampa sin alambrados. Lo que más me llamó la atención fue un prisma de acrílico del tamaño de un lingote de oro, con un objeto largo y opaco en su interior. Debía tener unos treinta centímetros de largo y el grosor de mi muñeca, era algo romo en un extremo —con un relieve de cantos rodados— y levemente puntiagudo, con una colita, por el otro; de color uniformemente café y aspecto rugoso. Lo levanté a la luz, rotándolo entre mis dedos para poder apreciar mejor su cambiante brillo irisado. Qué curioso, pensé, viéndolo así cualquiera diría que se trata de…

—Un sorete.

Me di vuelta sin sobresaltarme, todavía sosteniéndolo en la mano. Efectivamente, tenía razón. Lo contemplé admirado. Un trabajo realmente impecable. Ni una burbuja, ni una rebarba que interrumpiera el engarce perfecto entre el medio cristalino y el opaco. Se lo alcancé sonriente al señor Tamerlán.

—Una pieza admirable.

—Y útil —me contestó—. El que lo deja sobre el escritorio con asco cuando se da cuenta habrá hecho poco para merecer mi estima. Es un detector. Aunque lo sepan de antemano y vengan preparados, algo los traiciona. Yo leo el lenguaje del cuerpo, y la mano que sostiene el sorete nunca miente.

(Gamerro, 2012: pp. 21-22)

CÓMO DESAPARECER COMPLETAMENTE (2004)

DE MARIANA ENRIQUEZ

TERROR Y POLÍTICA

En la actualidad parece existir cierta coincidencia para destacar (canonizar) a tres mujeres por sobre todo el resto de los escritores argentinos contemporáneos: Samanta Schweblin, Selva Almada y Mariana Enriquez. Ya hablé de Almada y hablaré luego de Schweblin. En este caso me voy a detener en la literatura de Enriquez. De entre sus obras, leeré la menos comentada, Cómo desaparecer completamente, un libro casi olvidado. Lejos está del prestigio que ganó con su aclamada colección de cuentos Las cosas que perdimos en el fuego (Anagrama, 2016) —ganadora del premio Ciutat de Barcelona y traducida a 18 idiomas— (1) o con su primera novela, Bajar es lo peor (Planeta, 1994), que publicó a los 20 años y que le valió una invitación a sentarse en la mesa de Mirtha Legrand, según cuenta Juan Forn (2016), su editor en aquel momento. Cómo desaparecer completamente es la novela con la que rompió el silencio luego de diez años de ser una «gran promesa de las Letras».

Matías tiene 16 años, vive en una casa de clase media-baja y creció observando cómo las rancherías que lindaban con su barrio se transformaban velozmente en lo que luego tomó el nombre de «villa». Por fuera de su casa, entonces, se siente aprisionado en el mundo que lo rodea, elogioso del barrio, de la esquina, de la cumbia, de la bebida, de los amigos, de la droga y de los placeres carnales, todos elementos que él desprecia por distintos motivos; en su casa, la prisión es aun peor: su padre lo violaba —ya no vive con ellos—; su hermano, a quien él tenía en mucha estima, lo despreciaba, y se fue a Barcelona sin aviso ni datos de

contacto; su madre es representada una y mil veces como un ser gordo, vago y aberrante y su hermana es un monstruo, luego de un fallido intento de suicidio que la desfiguró completamente. En este marco dominado por el gore, Matías solo sueña con escapar (o, mejor, desaparecer completamente), aunque el mundo por fuera de su casa y de su barrio le resulta hostil, ajeno y desconocido (fantasea con irse a Barcelona sin siquiera saber que es una ciudad de España, por ejemplo). Así, mientras el anhelo está presente como una turbia utopía al final del camino, Matías se pasa las horas mirando tele y fumando tabaco, como si fuese una versión light del abúlico Cetarti concebido por Carlos Busqued en Bajo este sol tremendo (Anagrama, 2009), que mira documentales y fuma marihuana el día entero.

Todo esto es la trama de Cómo desaparecer completamente, y hasta aquí, es lo más interesante de la obra, que trae recuerdos del «realismo deforme» o naturalismo de Elías Castelnuovo, de las profusas novelas psicológicas de Eduardo Mallea y de un libro de Antonio Dal Masetto de igual temática (adolescente que desea huir de sus crueles padres y de su casa asfixiante) publicado unos años antes: Demasiado cerca desaparece (Planeta, 1997). Sin embargo, al terminar de leer la novela queda cierto resabio de aquello por lo que Borges despreciaba toda novela que no fuese de género policial: hay un exceso, y en ese exceso no todos los elementos parecen cumplir una función para el desarrollo de la trama o los personajes. Por momentos se cae en la repetición de una existencia narrada en modo hiperrealista, que tiene como único fin representar lo angustiante que puede ser la vida en determinadas circunstancias.

«Me interesa el horror social», declara Enriquez en una entrevista televisiva (2), y eso es lo que explora tanto en Cómo desaparecer completamente como en casi toda su obra. Abocada a los márgenes, Enriquez busca en la deformidad y en el maltrato nuevas formas de narrar el terror sin necesidad de fantasmas o de leyendas urbanas (o, dicho de otro modo, con fantasmas de carne y hueso que asustan a un nene de 7 años apenas salen todos de la casa y él escucha que su padre sube el volumen de la música para que no los escuchen los vecinos, o con leyendas urbanas más directas, del tipo «si vendés la droga que era de un transa va a venir el transa y te va a matar»). La descripción que el narrador hace de la hermana de Matías enfundada en un pasamontañas que apenas deja entrever la falta de mandíbula o la sola imagen de un nene de 7 años con semen en su boca son suficientes para que Enriquez pueda prescindir de actividades paranormales o de espíritus que se esconden en placares, como un caso más en los que la realidad supera a la ficción (en este caso, el realismo al fantasy). Lo ominoso no

se produce por ocultación, sino por desborde, y en cualquier página de Cómo desaparecer está la sordidez propia de un clima hostil hacia Matías en particular y hacia el ser humano en general.

He aquí una de las claves de lectura posible para abordar la literatura de Enriquez, que no se cansa de repetir que «el terror siempre es político». Escrito al calor del estallido del 2001, con regusto a la fiesta menemista regada de coca, al desarrollo de una cultura de los márgenes (retratada de forma impecable por Cristian Alarcón en sus non-fiction Cuando muera quiero que me toquen cumbia y Si me querés, quereme transa [Aguilar, 2003 y 2010 respectivamente]), a los que se fueron por aquel entonces (Cristian, ese hermano del que nada se sabe en Barcelona) y a los que se quedaron, condenados a ser «ni-ni», en Cómo desaparecer completamente lo terrorífico sin dudas se introduce desde la opresión, que es antes que nada, política, no por presencia sino por ausencia del Estado, donde ser transa es sinónimo de ser policía, el Borda o el Moyano están a la vuelta de la esquina como último lugar de perdición y a la gente desamparada y desempleada solo le queda rezar por un milagro en un templo evangelista que hasta ayer nomás era un cine de barrio. Literatura de terror y literatura política, sí (como si en Argentina el binomio terror-política no estuviese indisolublemente ligado), pero con una ejecución un poco tosca y sin demasiado vuelo, al menos en esta obra que no ha sido tan difícil de olvidar por todos.

UN FRAGMENTO DE CÓMO DESAPARECER COMPLETAMENTE:

A él no le gustaba Nick Mansell [un músico norteamericano que protagonizaba un video de MTV]. Pero no le gustaba la mayoría de las cosas que escuchaba la gente. Era demasiado aburrido escuchar todas esas canciones que hablaban del barrio, de los amigos del barrio, de la cerveza en la esquina del barrio (con amigos), de chicas a las que querían (o de chicas que los habían dejado). Porque él no tenía amigos en el barrio y nunca había tenido una chica ni tomaba cerveza con nadie ni le gustaba el barrio. Odiaba el barrio y a la gente

del barrio. Era tan feo. Casas grises, puertas de chapa pintadas de verde, persianas torcidas, muchas rejas por los robos. Todos estaban paranoicos con los robos y las historias de las jeringas en los umbrales y los drogadictos que asaltaban a la noche. Los reductores de velocidad, dos por cuadra, tres por cuadra, porque todos chocaban esos coches ruidosos de vidrios polarizados. Seguro que era más lindo ese lugar Lake. District. Distrito. De. Los. Lagos. Seguro que ahí no había ese olor húmedo del limo verde que se juntaba al lado de los cordones. Agua podrida que manchaba la ropa cuando un auto pasaba rápido (y todos los autos pasaban rápido) y salpicaba. Seguro que era más lindo vivir cerca de un bosque y seguro que eso hacía que la gente te quisiera tanto aunque de verdad no te conociera. Seguro que si vivieras ahí serías tan… ¿diferente? No. Tan… ¿qué? No encontraba motivos para querer al barrio. A lo mejor le gustaría más si fuera amigo de alguien, pero nunca le habían prestado demasiada atención, porque lo veían raro. Y después estaban los que escuchaban cumbia, los que iban a los bailes y se ponían en pedo, y bailaban y festejaban y conocían a una chica, y por ahí si estaban muy amargados por algo terminaban cagándose a trompadas o a tiros o acuchillando a alguien. Como no tenían plata, antes de ir al baile robaban para poder comprarse unos tragos. A Matías le causaba cierta admiración tanto coraje. A lo mejor se divertían, pero él no entendía qué carajo había que festejar, si estaban hechos mierda y no tenían plata y les iba tan mal en la vida, por qué llegaba el fin de semana y tenían ganas de estar contentos. Nunca iba a entender eso, y odiaba esa música y esas sonrisas y a las chicas de tetas grandes que bailaban en los programas de tele donde tocaban grupos de cumbia. Todas esas chicas a las que nunca se iba a poder coger, a las que no tenía ganas de cogerse, que era mucho peor.

(Enriquez, 2004: pp. 48-49)

▪

1. El 4 de noviembre de 2019 Enriquez ganó el prestigioso Premio Herralde de Novela.

2. Me refiero a una entrevista que Osvaldo Quiroga le hizo en su programa «Otra

trama», de la TV Pública, publicada en YouTube el 27 de abril de 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=qoQyoFhEnWw> [último acceso, 21-09-2019].

NO ALIMENTEN AL TROLL (2012)

DE NICOLÁS MAVRAKIS

CIENCIA FICCIÓN ACTUAL

En No alimenten al troll, de Nicolás Mavrakis, todo es tan directo, instantáneo y sin vueltas ni medias tintas, que demorarse con una descripción del autor parece una traición al estilo elegido por el propio Mavrakis, pero algunos datos de su biografía resultan interesantes para leer su literatura. Resumo: escritor-periodista nacido en Buenos Aires en 1982, publicó cuentos en las primeras antologías que agruparon a los de su clase (Buenos Aires. Escala 1:1 —Entropía, 2007— y Uno a uno, analizada antes), un e-book y luego esta obra, en editorial Tamarisco (formada exclusivamente por miembros de esta corriente de la «Nueva Narrativa Argentina»); lector-adicto de Michel Houellebecq y de Jorge Asís (escribió dos libros sobre el irreverente autor francés de moda hoy y daba talleres para leer su obra y la del ex Oberdán Rocamora argentino), escribe reseñas de libros en suplementos culturales de todos los diarios (Perfil, Clarín, La Nación), trabajó largo tiempo como periodista (revista Noticias) y participa actualmente en otras dos revistas: Crisis y la revista digital Paco, de la cual es editor jefe y en la que publica notas sobre temas tan eclécticos como literatura, cine, política internacional, internet y hasta «belleza».

No alimenten al troll está compuesto por seis cuentos y cuatro de ellos comparten tono y temática, que me gustaría definir como una «ciencia ficción actual», en el sentido de que parece estar narrándose un futuro lejano (para los nacidos en la era analógica) que es en realidad el presente. Descarto los otros dos cuentos, «Kasos» y «Trazadoras», porque si bien son buenos relatos sobre inmigración, falsedades y reencuentros, están incluidos en la colección como con fórceps, seguramente una consecuencia de no querer descartarlos y, a la

vez, una posibilidad de darle más páginas al pequeño libro.

«Fireman» es el título del primer cuento y el nombre de su protagonista, un obsesivo moderador de comentarios en un portal de noticias que define a internet como «un soporte para la pornografía» y que ve en las cadenas de insultos de los comments «pequeñas historias» que funcionan como un recurso indispensable del portal para seguir funcionando (seguir vendiendo). «Nada es pensable, todo es opinable», suelta Fireman y con una sola frase les saca la ficha a esos comentadores seriales de portales de noticias que opinan para mostrarse, para alimentar su ego, y no como una forma de la reflexión.

En la obra de Mavrakis todo es así, violento, directo, un narrador que se posiciona como un docente que se para en el púlpito bien seguro de lo que va a decir —y del efecto que va a causar en el público— y lanza verdades a diestra y siniestra, anticipando que se trata de verdades, y que tal vez puedan no gustar, pero que a él no le importa.

En el cuento «No alimenten al troll», un tal «Nicolás Mavrakis <mavrakis@gmail.com>» recibe mails de un tal «Troll <tr_001@gmail.com>», en distintos horarios y con distintos asuntos. En estos correos «Troll» le explica a «Mavrakis» qué es un troll, qué significa «trollear», cómo se los mata («no alimentándolos», es decir, no respondiendo a sus insultos o a sus desvaríos) y muchísimas otras cosas asociadas a nuevas tecnologías. Hoy cada vez nos vamos familiarizando más con estos términos, pero en 2012 sonaban sin duda a ciencia ficción para la gran mayoría de los lectores.

Estos dos cuentos abordan desde la literatura (¡y desde un libro en papel!) temas de la era digital tal como lo hizo después Sebastián Robles con Las redes invisibles (Momofuku, 2014), donde explora posibles redes sociales alternativas a Facebook a través de vinculaciones cada vez más específicas y puntuales; pero Mavrakis tiene otro tono, mucho más irreverente y violento que el de Robles. En los cuatro cuentos que destaco de No alimenten al troll, los personajes (narradores o no) son siempre cínicos, nihilistas, firmes y autoindulgentes, auténticos sabelotodos de la era posmoderna; porque hoy, ¿quién no lo sabe todo?, ¿quién no tiene acceso a toda la información disponible? Así, el guionista frustrado de «Hay que matar a Tinelli», por ejemplo, da por sabido que todos sabemos (o que todos podemos saber, si lo quisiéramos) que Tinelli tiene un patrimonio declarado de 60 millones de dólares, además de todo lo que no está declarado.

En este cuento hilarante situado en un futuro cercano (parece ser el 2018, visto desde el 2010) se plantea que los programas de Tinelli emiten «Ondas Neurodegenerativas de Transmisión Radial». Matar al dominador de masas es el objetivo central del protagonista y de su socio, un oscuro hombre que recuerda vagamente al demoníaco Tamerlán de Gamerro en Las Islas. En el medio, se despacha contra las ideas revolucionarias de los 70, contra la televisión, los guionistas, los escritores y contra todo el que puede, en un estilo muy propio de Jorge Asís, no en vano reivindicado por esta generación de hijos de los jóvenes derrotados en los setenta (Drucaroff dixit).

El humor ácido de Mavrakis lo vuelve un miembro típico de esta nueva generación, que se expresa en cada posteo de consumo irónico de Twitter, y también en muchas de sus variantes artísticas, como el cine y la literatura, pero su acercamiento a temas tan actuales del mundo digital le brindan un plus a sus relatos, mejor inmersos en la realidad que habitamos que quienes hablan del aire de campo o del aroma de una flor (es claro que para cualquier ser urbano, hoy es más real el mundo que ilumina la pantalla de nuestro celular que el que nos rodea).

Si bien el último cuento de la colección, «Yo también soy un pájaro enfermo», no aborda el tema «tecnología», creo tener motivos válidos para incluirlo dentro los cuatro cuentos que conforman un tándem mucho más sólido que los otros dos que mencioné al principio. Similar a «Es el realismo», de Patricio Pron, este cuento es uno más sobre el derrotero de un escritor best-seller que lo es casi a cuesta suyo. Según se deja ver, ser best-seller se traduce de algún modo en la muerte de todo lo que el escritor podría tener para decir, una forma de gritar sin que nadie escuche, una imposibilidad de ser revulsivo porque todo lo revulsivo será adorado y rápidamente incorporado al sistema, como decía Mantovani en su discurso de aceptación del Premio Nobel referido antes. Pero «Yo también soy un pájaro enfermo» dialoga con los otros cuentos de Mavrakis a través de esa voz sabihonda y socarrona, estableciendo un paralelo directo entre el mundo «antiguo» que representa la literatura y sus libros en papel (los best-sellers que sigue vendiendo el narrador) y el actual, donde todo es fragmentario y esporádico, aleatorio, fugaz y digital. Si un troll y un escritor consagrado de libros en papel pueden tener una voz tan parecida y ser igualmente verosímiles, ¿son tan distintos entre sí? ¿Es este mundo digital tan nuevo como lo vemos, o es simplemente otra reversión, otro loop de lo que siempre vivimos, una muestra más de una experiencia vital en cambio permanente?

No alimenten al troll es rico, complejo y, sobre todo, muy divertido y novedoso. Habilita muchos más análisis, pero como todo en esta era, fue rápidamente olvidado. Pasemos a otro tema.

DOS FRAGMENTOS DE NO ALIMENTEN AL TROLL:

Endemol.

Dori Media Group.

Ideas del Sur.

Pueden sonar como pequeñas y medianas empresas —algunas, yo lo sé muy bien, lo son—, pero la mayoría son aliadas estratégicas de los más grandes emporios mediáticos del mundo. Y no estoy usando la palabra emporio en el sentido en que Industrias Kaiser Argentina se fusionó con Renault para construir el Torino, sino emporio en el sentido en que Mickey Mouse es el representante de una multinacional de capital concentrado como la Walt Disney Company. Empresas que teledirigen la infancia, la adolescencia, la adultez y la ancianidad de todos los habitantes del planeta desde los últimos cien años. Empresas responsables de irradiar o extinguir los golpes de estado, las revoluciones y los avances tecnológicos que les resulten más cómodos a sus propias finanzas.

(Del cuento «Hay que matar a Tinelli», Mavrakis, 2012: p.82)

La elaboración de la obra en sí fue lo más rápido. Plagié un poco a Samuel Beckett y otro poco a Harold Pinter —detrás de la neblina siempre está Gran Bretaña— y combiné algunos monólogos dramáticos en la misma batidora

donde había tres escenas de desnudez lícitamente justificables y una enorme muerte trágica. En el medio había una disputa moral sobre el derecho a amar —cortesía de Jean Paul Sartre— y un despliegue lacónico y minimalista de escenografías enteramente pictóricas. En conjunto, aquello que bajo condiciones normales de presión y temperatura asegura el confort intelectual de esa clase media-alta aún capaz de sentarse en la butaca de un teatro y regodearse durante noventa minutos con una metafísica tan accesible en Broadway como en la calle Corrientes. Sí, queridos buitres de la narrativa contemporánea: mi obra de teatro era eso que los críticos formados por los textos oscurantistas de Georg Lukács habrían llamado «una pieza típica del conformismo burgués».

(Del cuento «Yo también soy un pájaro enfermo», Ibid.: p.132)

SIETE CASAS VACÍAS (2015)

DE SAMANTA SCHWEBLIN

LOS CUENTOS PERFECTOS

Es muy difícil escribir sobre la literatura de Samanta Schweblin: por un lado, mostrar como un «descubrimiento» a la escritora que está en boca de todos e intentar decir algo nuevo sobre ella parece una tarea banal; por otro, sus cuentos son tan perfectos y cerrados que se bastan a sí mismos y requieren de un trabajo crítico de una profundidad mayor que la que me propuse aquí. Sin embargo, me parecía que no podía terminar esta aproximación a la narrativa argentina contemporánea sin hablar de esta escritora que lidera rankings y elogios, junto con Selva Almada y Mariana Enriquez (e, incluso un escalón por encima de ellas, con su gran proyección internacional).

Schweblin nació en Buenos Aires en 1978 y con apenas 23 años ya había ganado el primer premio del Fondo Nacional de las Artes por su primer libro de cuentos, El núcleo del disturbio (Destino, 2002); desde hace tiempo vive en Berlín, donde escribió la nouvelle Distancia de rescate (PRH, 2014) y sus otros libros de cuentos, Pájaros en la boca (PRH, 2009) y el último, del que me voy a ocupar aquí, Siete casas vacías. Para conocer más sobre ella, basta escribir «Samanta Schweblin» (o algo parecido) en Google y encontrar varias entrevistas, un montón de reseñas y los premios y reconocimientos internacionales que acumula con estos cuatro libritos que apenas llegan a las 500 páginas de letra enorme sumados entre sí. (1)

Estos libros tan pequeños y tan espaciados en el tiempo dejan entrever en un segundo el evidente «cuidado» con el que la autora trabaja durante su producción, un énfasis en el detalle que asegura que ninguna línea está de más,

que todo cuento ha sido leído y releído infinitas veces, quitando cada una de las palabras que podían sobrar (desde ya, desconozco el proceso de creación de Schweblin, pero el resultado parece sostener esa hipótesis). Es suficiente con leer el índice de Siete casas vacías y encontrar siete cuentos que suceden (o comienzan) en casas (o en sus márgenes, como señala Matías Méndez —2015 —): empieza con tres cuentos cortos y termina con tres cuentos cortos, mientras que en el medio se destaca «La respiración cavernaria», una historia que exige la repetición, que necesita mostrar cómo todo sucede una y otra vez para poder generar el impacto ominoso que significa el no recordar. Está claro: en la literatura de Schweblin hasta la extensión de los relatos es calibrada con cuidadosa precisión.

Además de «La respiración cavernaria», los otros cuentos también horadan en las mentes de sus protagonistas, gente aparentemente normal que a veces se tara, que no puede terminar de procesar algo en su cabeza. Esto se puede ver en la mujer de «Nada de todo esto», que lleva a su hija a pasear por casas palaciegas que no son suyas, o en los abuelos que andan desnudos por el barrio con sus nietos en «Mis padres y mis hijos», e incluso en las protagonistas de «Cuarenta centímetros cuadrados» y «Salir», que parecen un poco más normales, aunque tienen sus deslices al deambular por la ciudad.

«Un hombre sin suerte» tiene reminiscencias a «Un día perfecto para el pez banana» («A Perfect Day for Bananafish») de J. D. Salinger, donde se narra un encuentro lleno de equívocos y de elementos «no dichos» entre un hombre adulto y una niña, inmersos en un clima sórdido en el que las significaciones se multiplican y se ve lo delgada que puede ser la línea que separa la «bondad» del abuso. En el caso del cuento de Salinger el final aumenta aún más la inquietud del lector, que no sabe si la mente perversa le corresponde al personaje o a su propio ser. La operación que hace Schweblin es distinta, porque en este caso es la nena la que narra (con mirada de niña y voz adulta) lo que sucedió el día de su cumpleaños número 8, cuando su hermanita menor le quitó el protagonismo bebiéndose una taza entera de lavandina. De urgencia camino al hospital, en el auto familiar es necesario sacar un pañuelo blanco por la ventana para poder avanzar; entonces el padre le pide la bombacha a la nena, y ante su incredulidad, la madre la insulta hasta que obtiene ese preciado triangulito de tela blanca que delata la urgencia del auto y permite que los otros autos se hagan a un lado. Desde ese momento, la nena, desnuda debajo del jumper colegial, genera una incomodidad insoportable en el lector. Mientras papá y mamá se ocupan de la hermana en el hospital, la nena sin bombacha se sienta en la sala de espera, hasta

que llega un hombre. La magia del relato es (spoiler alert) no mostrar un abuso —lo que pensamos tradicionalmente que es un abuso—, sino cómo la nena confía en ese hombre bueno, que logra vencer las resistencias. Schweblin va más allá: cuando la madre le grita «hijo de puta» al hombre y el padre sale corriendo a golpearlo mientras las fuerzas de seguridad lo retienen, la nena parece ponerse del lado de su abusador y en contra de sus padres, que no quisieron celebrar su cumpleaños, volviendo todo aún más inquietante que al comienzo.

El estremecimiento llega al clímax en este cuento, pero es una constante en todos los relatos de Siete casas vacías. Hay algo inquietante en ese vacío que no se explica, porque las casas de todos los cuentos están habitadas, y sin embargo parecen ser apenas una carcasa, un espacio que sirve como excusa para merodear por sus márgenes.

Los cuentos de Schweblin, si bien de lectura sencilla, son complejos y demandan mucho del lector para la construcción de sentidos: no ahondaré más en ellos. Ahora quiero plantear la pregunta acerca del lugar que ocupa Schweblin en el sistema literario actual, porque me queda la duda de si esto es lo «nuevo» en literatura argentina o si, por el contrario, es una versión «for export» de una heredera de Bioy Casares y Silvina Ocampo con un toque menos fantástico y más psicologisista. Apenas en dos cuentos existen referencias a un contexto levemente porteño, mientras que en el resto, las casas pueden ser cualquier casa y la gente, gente de todo el mundo. No soy de militar por una literatura «argentina», entendida como un fresco de color local, pero el tono de los cuentos de Schweblin la acercan a una «literatura universal» mucho más que a una «argentina», lo que creo que ayudaría a explicar —junto con su asentamiento en Berlín, sus ediciones en España y su innegable talento— el porqué de su rotundo éxito internacional y el abarrotamiento de su vitrina. (2)

UN FRAGMENTO DE SIETE CASAS VACÍAS:

La lista era parte de un plan: Lola sospechaba que su vida había sido demasiado larga, tan simple y liviana que ahora carecía del peso suficiente para desaparecer. Había concluido, al analizar la experiencia de algunos conocidos,

que incluso en la vejez la muerte necesitaba de un golpe final. Un empujón emocional, o físico. Y ella no podía darle a su cuerpo nada de eso. Quería morirse, pero todas las mañanas, inevitablemente, volvía a despertarse. Lo que sí podía hacer, en cambio, era organizarlo todo en esa dirección, aminorar su propia vida, reducir su espacio hasta eliminarlo por completo. De eso se trataba la lista, de eso y de mantenerse focalizada en lo importante. Recurría a ella cuando se dispersaba, cuando algo la alteraba o la distraía y olvidaba qué era lo que estaba haciendo. Era una lista breve:

Clasificarlo todo.

Donar lo prescindible.

Embalar lo importante.

Concentrarse en la muerte.

Si él se entromete, ignorarlo.

(Del cuento «La respiración cavernaria», en Schweblin, 2015: pp. 45-46)

▪

1. En octubre de 2018 publicó la novela Kentukis (PRH), que quedó por fuera de este análisis.

2. Kentukis confirma esta tendencia, con protagonistas en lugares tan disímiles como Guatemala, Croacia, Suecia, Perú o Japón e inscribe a la autora en una creciente «literatura mundial sin nacionalidades».

FLORENTINA (2017)

DE EDUARDO MUSLIP

UN RETRATO

Vuelvo a leer al autor con el que di inicio a esta serie de lecturas hace cuatro años (y que aquí se presentan en un suceder de páginas que hace caso omiso a la temporalidad). Como empecé con Muslip, termino con Muslip, en un gesto de circularidad que no quiere decir nada. Solo que cuatro años han sido suficientes para esta búsqueda, que podría seguir eternamente, pero que tiene un corte aquí.

Florentina es una nueva pieza en la obra de Eduardo Muslip, cada vez más consolidada, más homogénea, más sólida, más rica en matices. Para los que nos apasiona su literatura, Florentina puede llegar a ser lo más perfecto, por el nivel de detalle, por la quietud de todo lo que sucede mientras se describe. Para los detractores de este autor y este tipo de literatura, será simplemente un nuevo motivo para odiarlo. Porque en Florentina Muslip profundiza en todo lo que venía explorando: si en libros como Plaza Irlanda (Cuenco de plata, 2005) o Phoenix (Malón, 2009) se regodeaba describiendo a alguien durante un lapso más o menos breve, aquí logra hacerlo durante todo el libro. Si en Avión (Blatt & Ríos, 2015) el devaneo era motivado por el tiempo de espera, aquí es completamente inmotivado, como un suspiro que lo obliga a cavilar, a escribir. Y el foco es uno solo, o dos: la abuela Florentina es el eje del relato, y de allí se pivotea en forma constante hacia la familia extendida, que comprende a tías, tíos, primos, madre y padre como un bloque conjunto.

Como en sus libros anteriores, en este relato Muslip también ahonda en los espacios cerrados, en los departamentos y en las casas, y los recuerdos de la abuela Florentina parecen ser vistos siempre desde el mismo escenario, como si

fuese una obra de teatro: en un lado de la casa familiar, el comedor diario, ocupado por toda la familia; al otro lado de la escena, la abuela y el narrador ocupando el espacio vacío y silencioso del ceremonial living-sala de estar. La oposición espacial es intensa, y junto con ella existe una separación de formas de ser, de valoraciones, de creencias. El narrador de Muslip aparece involuntariamente pegado a la abuela, que lejos está de ser retratada como una idílica abuela cariñosa, sino todo lo contrario: es una mujer delgada y recta, hosca y malhumorada, eternamente perdida en su sueño de la Galicia perdida.

La construcción de Florentina es tan prolija como un dibujo compuesto de pinceladas desparejas y sueltas que poco a poco pasan a conformar una figura, llena de intersticios, de blancos, pero tan nítida que uno de lejos cree estar viendo la exacta imagen de cualquier anciana que «cruzó el charco» con su familia mucho tiempo ha. Mis abuelas eran judías, ambas nacidas en Argentina como segunda generación de argentinas, y apenas si se parecían entre sí. Sin embargo, es sorprendente la cantidad de rasgos que comparten con la Florentina que garabatea Muslip a través de su voz, sus gestos, sus opiniones personales y lo que los demás dicen de ella. Florentina mira el mundo desde otro lugar, distinto al que lo hace el resto de la familia. Eso es lo único que comparte con el narrador, un hombre de unos 45 años que la evoca a treinta de su muerte, luego de casi ni recordarla durante todo ese tiempo, impulsado por la escritura, por una fuerza que hacia el final se revela como mágica. Tanto aquel niño-púber-adolescente lector de atlas, enciclopedias y de historias de Las mil y una noches como su abuela comparten el no pertenecer del todo a esa familia tan típica, tan clase media que parece una caricatura.

En la descripción de esa familia es donde se ve lo mejor de Muslip. Un amor por las palabras lleva al autor a un juego permanente con ellas, ya desde sus primeros cuentos, allá por los años 90: el juego es encontrar qué se esconde detrás de las formas fijas, de esos sonidos que se repiten y se repiten al punto de dejarlos huecos de significado. Su primer cuento publicado, «Arácnido en su pelo» (publicado en la revista V de Vian en 1995), ya muestra ese juego de la deconstrucción de significantes y cómo una canción escuchada una y mil veces como «El día que me quieras» deja de tener sentido, de ser comprensible, y vale lo mismo decir «arácnido en tu pelo» que «hará nido en tu pelo», porque al fin de cuentas el sonido importa mucho más que su significado. Lo mismo pasa con las frases hechas que se forjan en una familia y se repiten hasta quedar vacías: «gente bien plantada», «se la llevaron las fiebres», «el viaje de la abuela para venir a Argentina fue muy sacrificado», «en Galicia estaban todos muertos de

hambre», «se viajaba como ganado», «ese hombre no tenía paz», «hablar para adentro»… En la familia existen juicios ya cerrados sobre prácticamente todos los temas; nada es nuevo, todo es cosa ya juzgada, y ese juicio se transparenta en la reproducción de discursos ya dichos, de palabras que se repiten incansablemente para describir algo o a alguien, como señala el narrador: «Las frases de mi familia puedo reproducirlas con exactitud, no solo las recuerdo bien, sino que no puedo modificarlas, vuelven a mi memoria en su formulación exacta. Tu abuela tuvo una vida muy sacrificada. Tu abuela trabajó de sol a sol».

Lo que hace que el narrador sea diferente de su familia es una cierta incapacidad para incorporar esos discursos cerrados, o mejor aún, exhibe una incorporación forzada de estos discursos, una repetición frenética que lo lleva a simular compartir ese código común que el resto de sus primos adquiere como si fuera parte de la lengua. Expresiones como «bocas para alimentar»; creencias preestablecidas, como que su abuelo no murió joven, pese a haber dejado el mundo antes de cumplir 50; intereses vulgares, como la decoración del living, un ambiente usado únicamente para ser decorado: todo le resulta extraño al narrador, que primero debe sopesar lo que se le dice, debe comprenderlo y repetirlo para terminar aceptándolo. El reto de una de sus tías durante el sepelio de su abuela resulta entonces magistral, porque muestra a un ávido alumno que después de mucho esfuerzo ha aprendido cuál era el lugar que ocupaba la abuela en la familia al momento de su muerte, pero ante el fallecimiento todos los juicios cambian y se reacomodan, y todo lo aprendido resulta en vano.

Retrato mordaz de una abuela y una «familia tipo» (si es que existe tal cosa), ensayo sobre las frases hechas y las formas fijas de pensamiento, rememoración de un pasado que rememoraba otro pasado de inmigración y pseudo-exilio, Florentina es una pieza de arte, una muestra contundente de lo que la narrativa argentina actual es capaz de desentrañar con su sutil susurro, con su voz apenas audible que se planta firme y bate la justa entre tanto barullo y tantos gritones. Ha sido un placer ser un ávido lector de ella durante los últimos cuatro años.

UN FRAGMENTO DE FLORENTINA:

Para mi abuela, sus ojos celestes no eran un tema de orgullo ni de nada. Sí le gustaba decir que cuando era joven, que cuando era muy joven, que cuando era niña, tenía pelo muy largo y muy rubio, atado en una trenza muy gorda, que le llegaba a la cintura. Tuvo esa trenza desde siempre, desde muy joven; cuando era una niña, se la hacía la madre. Después se la hacía ella misma, mi abuela era una niña, una adolescente, una joven con una larga y gorda trenza rubia. Hasta que se la cortaron. El relato sobre la trenza siempre terminaba con la escena del corte. […] Tuvo que cortarse y vender la larga y gorda trenza rubia en Buenos Aires, apenas llegó en su primer viaje. Fueron muy cuidadosos al cortarle el pelo, bien al ras, el pelo de su cabeza quedó así cortísimo, y lo mantuvo corto hasta su vejez. La sentaron en un lugar sin un espejo cerca, ella escuchaba los golpes de tijera, chac, chac, el peluquero cortaba en silencio y con cuidado, para aprovechar bien el largo y que no se cayera nada al piso. En ese caso, lo que importaba era el pelo cortado y no el que quedaba en la cabeza del cliente. En la voz de mi abuela, la larga y gorda trenza rubia tenía el esplendor de todo lo que correspondía al mundo natural de Galicia. Ella miraba con tanta fijeza el recuerdo de la larga trenza rubia y cortada que esta tomaba vida, con movimientos de gran serpiente ciega: lenta, poderosa, un poco perdida. Al hablar de la trenza movía los dedos como cuando hablaba de los otros objetos de Galicia que todavía parecía tocar. Cuando estuvo por salir de la peluquería, se vio sin querer en uno de los espejos de la entrada y le costó reconocerse, tuvo un sobresalto, vio un fantasma.

Así como nadie heredó sus ojos celestes, nadie heredó tampoco su color de pelo; todos pasamos apenas por una breve etapa de pelo claro en la primera infancia, para sacar fotos y mostrar años después la rubia niñez perdida. Durante el tiempo en que yo la vi tenía el pelo tan corto o casi tan corto como cuando salió de la peluquería setenta años atrás, y apenas usaba unas pequeñas hebillas curvas de alambre, que se colocaba sentada, sin necesidad de espejo, para que el pelo corto se pegara más a la cabeza; las curvas de las hebillitas respetaban bien las curvas de la cabeza, eran pequeñas costuras, suturas en el cráneo. Cuando alguien hacía alguna mención a que el pelo rubio en la familia quedó solo en mi abuela, ella se ponía a hablar de su trenza rubia (y dale con la trenza, esa dichosa trenza) y de cómo la perdió en cuanto bajó del barco en Buenos Aires, como si eso explicara la morenidad de sus descendientes.

(Muslip, 2017: pp. 48-51)

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS ANALIZADOS

AA. VV. (2010). Buenos Aires. La ciudad como un plano, La Bestia Equilátera: Bs. As.

AIRA, César (2013). Tres historias pringlenses, Biblioteca Nacional: Bs. As.

ALCOBA, Laura (2014), El azul de las abejas, Edhasa: Bs. As.

ALMADA, Selva (2013). Ladrilleros, Mardulce: Bs. As.

--------------- (2014). Chicas muertas, Mondadori: Bs. As.

ÁLVAREZ GUERRERO, Gonzalo (2015). Viedma, Reservoir Books: Bs. As.

BIZZIO, Sergio (2014 [2006]). Un amor para toda la vida, Biblioteca Nacional: Bs. As.

BRUZZONE, Félix (2010). Barrefondo, Mondadori: Bs. As.

BUDASSI, Sonia (2008). Los domingos son para dormir, Entropía: Bs. As.

COPACABANA, Lolita y VANOLI, Hernán (comp.) (2014). Alt Lit. Literatura norteamericana actual. InterZona: Bs. As.

DRUCAROFF, Elsa (comp.) (2012). Panorama InterZona. Narrativas emergentes de la Argentina, InterZona: Bs. As.

DUHAU, Bárbara (2013). Forasteras, La Parte Maldita: Bs. As.

ENRIQUEZ, Mariana (2004). Cómo desaparecer completamente, Emecé: Bs. As.

FALCO, Federico (2016). Un cementerio perfecto, Eterna Cadencia: Bs. As.

Ferreyra, Gustavo (2009). Piquito de oro, Seix Barral: Bs. As.

GAMERRO, Carlos (2012 [1998]). Las Islas, Edhasa: Bs. As.

GARCÍA VALDEARENA, Alejo (2004). Conductores suicidas, De la Flor: Bs. As.

GRILLO TRUBBA, Diego (comp.) (2008). Uno a uno. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90, Mondadori: Bs. As.

JARA, Diego (2001). Punto FAC, Sudamericana: Bs. As.

LLINÁS, Mariano (2009). Historias Extraordinarias, Mondadori: Bs. As.

LÓPEZ DE TEJADA, Manuel (2000). La culpa del corrector, Sudamericana: Bs. As.

LÓPEZ, Agostina Luz (2016). Weiwei, Notanpüan: Bs. As.

MALIANDI, Carla (2017). La habitación alemana, Mardulce: Bs. As.

MANTOVANI, Daniel (2016). El ciudadano ilustre, Reservoir Books: Bs. As.

MARIASCH, Marina (2015). Estamos unidas, Mansalva: Bs. As.

MAVRAKIS, Nicolás (2012). No alimenten al troll, Tamarisco: Bs. As.

MUSLIP, Eduardo (2000). Examen de residencia, Simurg: Bs. As.

------------------ (2017). Florentina, Blatt & Ríos: Bs. As.

MUZZIO, Diego (2015). Las esferas invisibles, Entropía: Bs. As.

OLOIXARAC, Paula (2008). Las teorías salvajes, Entropía: Bs. As.

PAULA, Romina (2009). Agosto, Entropía: Bs. As.

PAULS, Alan (2014 [1984]). El pudor del pornógrafo, Anagrama: Bs. As.

PERFUMO, Cristian (2013). Dónde enterré a Fabiana Orquera, Gata Pelusa: Puerto Deseado.

PIGLIA, Ricardo (2013). El camino de Ida, Anagrama: Bs. As.

PRON, Patricio (2011). El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan, Mondadori: Bs. As.

--------------- (2012). «Patricio Pron: "Es el realismo"», cuento publicado el 26

de junio de 2012 en el blog del autor, obtenido de https://cuatrocuentos.wordpress.com/2012/06/26/patricio-pron-es-el-realismo/ [última consulta: 21-09-2019].

RABIH, Andrea (2013). Obra completa, Eduvim: Villa María.

REJTMAN, Martín (2012). Tres cuentos, Mondadori: Bs. As.

SASTURAIN, Juan (2008). Pagaría por no verte, Sudamericana: Bs. As.

SCHWEBLIN, Samanta (2015). Siete casas vacías, Páginas de espuma (España): Bs. As.

SPERANZA, Graciela (1995). Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos, Norma: Bs. As.

STAHL, Anna Kazumi (2002). Flores de un solo día, Seix Barral: Bs. As.

UNAMUNO, Gonzalo (2015). Que todo se detenga, Galerna: Bs. As.

VANOLI, Hernán (2015). Cataratas, Random House: Bs. As.

VENTURINI, Aurora (2007). Las primas, Mondadori: Bs. As.

WERCHOWSKY, Florencia (2013). El telo de papá, Reservoir Books: Bs. As.

OTROS TEXTOS CITADOS (1)

AIRA, César (2003 [1991]). Copi, Beatriz Viterbo Editora: Rosario.

AMBROSIO, Martín de (2004), «Las viejas de Puig», en el suplemento «RADAR Libros» del diario Página/12 publicado en Buenos Aires el 23 de mayo de 2004, obtenido de la versión digital: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1078-2004-05-23.html>.

BARCIA REY, Pedro (2001), «Paradojas y epifanías femeninas», en el suplemento «Cultura» del diario La Nación, publicado en Buenos Aires el 7 de marzo de 2001, obtenido de la versión digital: <https://www.lanacion.com.ar/215695-paradojas-y-epifanias-femeninas>.

BENJAMIN, Walter (2008 [1936]). El narrador, Ediciones Metales Pesados: Santiago de Chile.

CANAL, Mariano; GALLIANO, Alejandro; VANOLI, Hernán (2015). «Militantes de la Peter Pan», en revista Crisis, publicado en Buenos Aires el 21 de septiembre de 2015, obtenido de la versión digital: <https://revistacrisis.com.ar/notas/militantes-de-la-peter-pan-dos>.

COUROU, Thérèse (2015). «Pola Oloixarac y Las teorías salvajes: las promesas del velociraptor» en Mundo nuevo, año VII, nº 16, pp. 127-145. Caracas (Venezuela), disponible en: <http://www.academia.edu/21883887/Pola_Oloixarac_y_Las_Teor%C3%ADas_

FORN, Juan (2016). «Muchacha punk», en la sección «Contratapa» del diario Página/12, publicado en Buenos Aires el 29 de abril de 2016, obtenido de la versión digital: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-298097-2016-04-29.html>.

FRÍAS, Miguel (2015). «Los escritores del reviente argentino», en revista VIVA, publicado en Buenos Aires el 20 de septiembre de 2015, obtenido de la versión digital: <https://www.clarin.com/viva/revista_viva-literatura-escritores_argentinos_0_BJBD6zFPme.html>.

GUERRIERO, Leila (2012). «Quién le teme a Aurora Venturini», publicado en el portal digital de la revista Gatopardo el 12 de septiembre de 2010, obtenido de <https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/>.

GUISONI, Oscar (2011). «La palabra salvaje de Pola Oloixarac» en revista Arcadia, publicado el 25 de enero de 2008 en Bogotá, Colombia, obtenido de <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/la-palabra-salvaje-pola-oloixarac/24178>.

HIMITIAN, Evangelina (2017), «Millennials: viven hiperconectados, pero no por cuestiones laborales», en La Nación publicado en Buenos Aires el 5 de julio de 2017, obtenido de la versión digital: <https://www.lanacion.com.ar/2039785-millennials-viven-hiperconectados-pero-no-por-cuestiones-laborales>.

JACKSON, Rosemary (1986 [1981]). Fantasy: literatura y subversión, Catálogos: Bs. As.

LINK, Daniel (2000). «Vacío de sentido», en el suplemento «RADAR Libros» del diario Página/12 publicado en Buenos Aires el 9 de octubre de 2000, obtenido de la versión digital: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-09/00-09-10/nota1.htm>.

MAF F IA, Diana (2010). «El análisis filosófico y la universidad de las catacumbas», ponencia presentada en el XV Congreso Nacional de Filosofía, Buenos Aires, disponible en <http://dianamaffia.com.ar/archivos/El-an%C3%A1ilsis-filos%C3%B3fico-y-la-universidad-de-las-catacumbas.pdf>.

MÉNDEZ, Matías (2014). «Los mejores libros del año, según los principales escritores argentinos», en el portal de noticias Infobae, publicado el 28 de diciembre de 2014, disponible en <https://www.infobae.com/2014/12/28/1617685-los-mejores-libros-del-ano-segun-los-principales-escritores-argentinos/>.

------------------ (2015). «Samanta Schweblin: “La familia es la primera gran tragedia con la que crecemos”», en el portal de noticias Infobae, publicado el 30 de agosto de 2015, disponible en <https://www.infobae.com/2015/08/30/1751809-samanta-schweblin-la-familia-es-la-primera-gran-tragedia-la-que-crecemos/>.

------------------ (2016). «Romina Paula: “Escribo para descubrir cosas que no sabía que sabía”», en el portal de noticias Infobae, publicado el 16 de octubre de 2016, disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2016/10/16/romina-

paula-escribo-para-descubrir-cosas-que-no-sabia-que-sabia/>.

PACHECO, José Emilio (1983). «El Proceso, El Castillo, las alambradas», en la revista Proceso, publicada en la ciudad de México el 16 de julio de 1983, obtenido de la versión digital: <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=136544> [en la fecha de la última consulta el artículo estaba disponible únicamente para suscriptores de la edición digital de la revista].

PRIETO, Ana (2010). «Gustavo Ferreyra: “El mundo incomoda y yo no lo mejoro”», en revista Ñ, publicado en Buenos Aires el 4 de septiembre de 2010, obtenido de <http://librosdegustavoferreyra.blogspot.com/2010/09/n-piquito-de-oro-entrevista.html>.

QUEREILHAC, Soledad (2016), Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos, Siglo XXI: Bs. As.

REVISTA CIRCLE (2018), «Los jóvenes y el medio ambiente. ¿Pueden los millennials salvar el planeta?», publicado en la revista digital de Ecoembes (Madrid) el 9 de febrero de 2018, obtenido de <https://www.revistacircle.com/2018/02/09/los-jovenes-medio-ambiente-pueden-los-millenians-salvar-planeta/>.

REZZÓNICO, Sabrina y TESTA, Ana Alejandrina (2012), «Nueva Narrativa Argentina desde tres de sus antologías: horizontes programáticos, poéticas geoculturales y discursivización de lo político para una lectura de la literatura argentina actual» en revista digital Síntesis, nº 3, año 2012, Universidad Nacional de Córdoba, obtenido de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/viewFile/8249/9129>.

SELCI, Damián y VILELA, Nicolás (2009), «Un juicio sobre Pola Oloixarac», publicado en marzo de 2009 en el portal digital Planta, actualmente disponible online solo en <https://ortografiaydemonios.com.ar/2014/05/oloixarac-las-teorias-salvajes/>.

SOIFER, Alejandro (2009). «Los domingos son para dormir», publicado en marzo de 2009 en el blog Los asesinos tímidos, obtenido de <http://asesinostimidos.blogspot.com/2009/03/los-domingos-son-para-dormir-de-sonia.html>.

SPERANZA, Graciela (2006). «Por un realismo idiota», en revista Otra Parte, nº 8, Buenos Aires, obtenido de su versión digital disponible en <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota>.

WIENER, Gabriela (2010). «El plan maestro de Pola Oloixarac», publicado en diario El País, Madrid, el 12 de marzo de 2010, obtenido de su versión digital disponible en <https://elpais.com/diario/2010/03/12/tentaciones/1268421773_850215.html>.

1. Todos los hipervínculos estaban accesibles por lo menos hasta el 21 de septiembre de 2019.